

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD II



TESIS DOCTORAL

**Representaciones del cuerpo femenino por fotografías españolas:
una mirada feminista**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Karla Liliana Matías Manosalva

Directora

Pilar Aumente Rivas

Madrid, 2014

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual y
Publicidad II.



REPRESENTACIONES DEL CUERPO FEMENINO POR
FOTÓGRAFAS ESPAÑOLAS: UNA MIRADA FEMINISTA.

TRABAJO PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA,
PRESENTADO POR

KARLA LILIANA MATÍAS MANOSALVA.

DIRIGIDO POR LA DOCTORA

PILAR AUMENTE RIVAS.

Madrid, 2014.

Dedicada a todas las personas que creen en la libertad de la expresión artística.

Y por supuesto a mis padres por su cariño, amor y paciencia en todo este tiempo.

ÍNDICE

RESUMEN	11
ABSTRACT	13
INTRODUCCIÓN	15
CAPÍTULO 1. PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN.	PÁGINAS.
1.1 SUJETO DE ESTUDIO.....	18
1.2 JUSTIFICACIÓN.....	19
1.3 ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	20
1.3.1 Contexto Mundial.....	20
1.3.2 Contexto Español.....	27
1.4 OBJETIVOS.....	38
1.5 HIPÓTESIS.....	39
 CAPÍTULO 2.	
MARCO TEÓRICO E HISTÓRICO.	
2.1 FEMINISMO.....	40
2.1.1 Un poco de historia.....	42
2.1.2 Movimiento Sufragista.....	45
2.1.3 Neofeminismo.....	47
2.1.4 Teorías Feministas.....	51
2.1.4.1 Feminismo Liberal.....	52
2.1.4.2 Feminismo Radical.....	53
2.1.4.3 Feminismo Socialista o Marxista.....	55
2.1.4.4 Feminismo de la Diferencia o Cultural.....	56

2.1.4.5	<i>Feminismo Lésbico</i>	61
2.1.4.6	<i>Teoría Queer</i>	63
2.1.4.7	<i>Ecofeminismo</i>	64
2.1.4.7.1	<i>Ecofeminismos Constructivistas</i>	67
2.1.4.8	<i>Teorías Feministas Aplicadas al Arte</i>	68
2.1.4.9	<i>Ciberfeminismo</i>	73
2.1.4.10	<i>Feminismo Postcolonial</i>	80
2.1.4.11	<i>Teorías en el 2000</i>	81
2.1.5	Feminismo en España	82
2.1.6	Arte y Feminismo	85
2.2	LA FOTOGRAFÍA: CONCEPTOS FUNDAMENTALES	92
2.2.1	Fotografía Artística	97
2.2.2	La Imagen Fotográfica	98
2.3	LA MUJER EN LA FOTOGRAFÍA	100
2.3.1	Fotógrafas Profesionales	101
2.3.2	El desafío de las Fotógrafas, Siglo XX	105
2.3.3	Tiempo de fotografía Feminista	108
2.3.3.1	Fotografía del Cuerpo Femenino	113
2.4	RESEÑA HISTÓRICA DE FOTÓGRAFAS ESPAÑOLAS	119
2.4.1	Fotógrafas Pioneras de Cataluña	122
2.4.2	Siglo XX	124
2.5	CONCLUSIONES MARCO TEÓRICO	126

CAPÍTULO 3.

METODOLOGÍA.

3.1	METODOLOGÍA FEMINISTA.....	128
3.2	MÉTODO ICONOLÓGICO.....	133
3.3	CONCEPTOS FUNDAMENTALES DEL ANÁLISIS ICONOGRÁFICO..	137

CAPÍTULO 4.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO Y FEMINISTA DE LAS IMÁGENES FOTOGRÁFICAS.

4.1	RECOPILACIÓN DE FOTÓGRAFAS ESPAÑOLAS.....	141
4.1.1	Parámetros de Selección.....	142
4.1.2	Fotógrafas Españolas.....	145
4.1.2.1	Ouka Leele.....	145
4.1.2.2	Mireia Sentís.....	147
4.1.2.3	Ana Torralva.....	148
4.1.2.4	Ana Casas.....	149
4.1.2.5	Isabel Muñoz.....	150
4.1.2.6	Concha Prada.....	151
4.1.2.7	Begoña Montalbán.....	152
4.1.2.8	Julia Montilla.....	153
4.1.2.9	Julia Galán.....	154
4.1.2.10	Patricia Dauder.....	155
4.1.2.11	Andrea Costas.....	156
4.1.2.12	Naia Del Castillo.....	157
4.1.2.13	Ana Matey.....	158
4.1.2.14	Isabel Tallos.....	159
4.1.2.15	Ixone Sabada.....	160
4.1.2.16	Laura Torrado.....	161

4.2 ANÁLISIS DE LAS FOTOGRAFÍAS DEL CUERPO FEMENINO.....	162
4.2.1 Análisis de las fotografías de Ouka Leele.....	164
4.2.2 Análisis de las fotografías de Mireia Sentís.....	184
4.2.3 Análisis de las fotografías de Ana Torralva.....	208
4.2.4 Análisis de las fotografías de Ana Casas.....	224
4.2.5 Análisis de las fotografías de Isabel Muñoz.....	243
4.2.6 Análisis de las fotografías de Concha Prada.....	261
4.2.7 Análisis de las fotografías de Begoña Montalbán.....	281
4.2.8 Análisis de las fotografías de Julia Montilla.....	300
4.2.9 Análisis de las fotografías de Julia Galán.....	316
4.2.10 Análisis de las fotografías de Patricia Dauder.....	334
4.2.11 Análisis de las fotografías de Andrea Costas.....	350
4.2.12 Análisis de las fotografías de Naia del Castillo.....	366
4.2.13 Análisis de las fotografías de Ana Matey.....	382
4.2.14 Análisis de las fotografías de Isabel Tallos.....	398
4.2.15 Análisis de las fotografías de Ixone Sabada.....	412
4.2.16 Análisis de las fotografías de Laura Torrado.....	428

CAPÍTULO 5.

CONCLUSIONES.

5.1 CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS.....	443
5.1.1 Conclusiones Generales del Análisis Iconográfico.....	443
5.1.2 Conclusiones Generales del Análisis Iconológico y Feminista.....	445
5.2 VERIFICACIÓN DE LAS HIPÓTESIS.....	446
5.3 CONCLUSIONES GENERALES.....	508

CAPÍTULO 6.

FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN.....	511
---	------------

CAPÍTULO 7.

BIBLIOGRAFÍA.

7.1	BIBLIOGRAFÍA METODOLOGÍA CUALITATIVA.....	512
7.2	BIBLIOGRAFÍA METODOLOGÍA FEMINISTA.....	513
7.3	BIBLIOGRAFÍA FEMINISTA.....	513
7.4	BIBLIOGRAFÍA DE FOTOGRAFÍA GENERAL.....	518
7.5	BIBLIOGRAFÍA DE FOTOGRAFÍA FEMENINA.....	519
7.6	BIBLIOGRAFÍA DE ICONOGRAFÍA.....	520
7.7	BIBLIOGRAFÍA DEL CUERPO.....	521
7.8	TESIS DOCTORALES.....	521
7.9	ARTÍCULOS DE REVISTA E INTERNET.....	522
7.10	BIBLIOGRAFÍA DE LOS SITIOS WEB DE FOTOGRAFÍA.....	523

CAPÍTULO 8.

ANEXOS.

8.1	CUADROS DE LA METODOLOGÍA FEMINISTA.....	525
8.2	CUADRO DEL MÉTODO ICONOLÓGICO PLANTEADO POR PANOFKY.....	529
8.3	CUESTIONARIOS REALIZADOS A DISTINTAS FOTÓGRAFAS.....	530
8.4	CATÁLOGOS, PUBLICACIONES Y RESEÑAS DE LAS FOTÓGRAFAS.....	542
8.5	EXPOSICIONES Y OBRAS EN COLECCIÓN DE LAS FOTÓGRAFAS.....	545
8.6	ENTREVISTAS A PERSONAS RELACIONADAS CON LA IMAGEN VISUAL Y LA FOTOGRAFÍA: PROFESORES, COMISARIOS, CRÍTICOS DE ARTE, HISTORIADORES DE ARTE Y FOTOGRAFÍA.....	585

ÍNDICE DE IMÁGENES FOTOGRÁFICAS.

- Fig. 1 Gertrude Käsebier, *Harriet Hibbard*, 1901:(Rosenblum, 2000).
- Fig. 2 Yoshika Zuissan, *Pareja Francesa con Cámara*, 1860:(Rosenblum, 2000).
- Fig. 3 Julia Margaret Cameron, *Waiting*, 1860 :(Rosenblum, 2000).
- Fig. 4 Hanna Höch, *The Strong Man*, 1931 :(Rosenblum, 2000).
- Fig. 5 Wanda Wulz, *Cat and I*, 1932: (Rosenblum, 2000).
- Fig. 6 Anne W Brigman, *Incantation*, 1905 :(Rosenblum, 2000).
- Fig. 7 Diane Airbus, *Hombre sentado con bra y tacones*, 1967:(Rosenblum, 2000).
- Fig.8 Ruth Bernard, *2 Formas*, 1963 :(Rosenblum, 2000).
- Fig. 9 Starr Ockenga, *Madre e hija*, 1974:(Rosenblum, 2000).
- Fig. 10 Cindy Sherman, *Sin título 205*, 1989.
- Fig.11 Carlotta M Corpon, *Luz a través del espacio*, 1946:(Rosenblum, 2000).
- Fig.12 Ouka Leele, 2011, de <http://antoncastro.blogia.com/2011/082001-ouka-leele-y-su-pan-de-verbo-php>
- Fig.13 Mireia Sentís, 2005, de <http://www.revistaparaleer.com/revista-ene/autor/mireia-sentis>
- Fig.14 Ana Torralva, 2010, foto enviada por la Fotógrafa.
- Fig. 15 Ana Casas, 2012, foto enviada por la Fotógrafa.
- Fig. 16 Isabel Muñoz, 2009, de <http://www.elpais.com/fotogaleria/Generacion/Salgado/elpot/20090526elpepusoc.1/Zes/7>
- Fig. 17 Concha Prada, 2012, foto enviada por la Fotógrafa.
- Fig. 18 Begoña Montalbán, 2010, de <http://vasa-project.com/blog/2011/06/1371/>
- Fig. 19 Julia Montilla, 2012, foto enviada por la Fotógrafa.
- Fig. 20 Julia Galán, 2009, de <http://www.openart.com/artistas/julia-galan>
- Fig. 21 Patricia Dauder, 2008 de http://www.erfgoedcelantwerpen.be/item.php?itemno=19_124_129_137&lang=NL
- Fig. 22 Andrea Costas, 2012, foto enviada por la Fotógrafa.
- Fig. 23 Naia del Castillo, 2012, foto enviada por la Fotógrafa.
- Fig.24 Ana Matey, 2013, foto enviada por la Fotógrafa.
- Fig. 25 Isabel Tallos, 2010, foto enviada por la Fotógrafa.
- Fig. 26 Ixone Sadaba, 2002.
- Fig. 27 Laura Torrado, 2009, de <http://www.laverdad.es/murcia/20090115/cultura/laura-torrado-invita-conocer-20090115.html>
- Fig. 28 Ouka Leele, *Del amor de la Diosa*, 1998.
- Fig. 29 Ouka Leele, *Generoso encuentro con la belleza original*, 2007.
- Fig. 30 Ouka Leele, *Mi cuerpo es mi territorio, no os acerquéis a mí, no me supliquéis que voy de vuelo*, 2007.
- Fig. 31 Mireia Sentís, *Máxima Audiencia*, 1982, fotografía 3 de la serie.
- Fig. 32 Mireia Sentís, *Felion*, 1981, fotografía 6 de la serie.
- Fig. 33 Mireia Sentís, *Claustrofobia*, 1993, fotografía 5 de la serie.

- Fig. 34 Ana Torralva, *Santa Águeda*, 1987.
- Fig. 35 Ana Torralva, *Encarnación Fernández*, 2000.
- Fig. 36 Ana Torralva, *Carmen Cortés*, 2010.
- Fig. 37 Ana Casas, *Cuadernos de Dieta*, 1989.
- Fig. 38 Ana Casas, *Viena 29 de Mayo* de 1992.
- Fig. 39 Ana Casas, *Leche*, 2008.
- Fig. 40 Isabel Muñoz, *Fragmentos*, 1995, fotografía 5 de 9.
- Fig. 41 Isabel Muñoz, *Burkina Faso*, 1998.
- Fig. 42 Isabel Muñoz, *Imperio de los Sentidos*, 2002, fotografía 3 de 5.
- Fig. 43 Concha Prada, *Basuras Domésticas*, 1996, fotografía 1 de 11.
- Fig. 44 Concha Prada, *Basuras Domésticas*, 1996, fotografía 3 de 11.
- Fig. 45 Concha Prada, *El cuento de la Lechera*, 2012, fotografía 5 de 15.
- Fig. 46 Begoña Montalbán, *Espacios Reservados*, 2001, fotografía 6 de 9.
- Fig. 47 Begoña Montalbán, *Para Huirse*, 2004, fotografía 3 de 3.
- Fig. 48 Begoña Montalbán, *Stances*, 2006, fotografía 5 de 11.
- Fig. 49 Julia Montilla, *Detenido II*, 1996.
- Fig. 50 Julia Montilla, *Ofelia*, de la serie "Chroma Key", 1997, fotografía 1 de 4.
- Fig. 51 Julia Montilla, *After Eva C*, de la serie "Ectoplasma", 1998, fotografía 1 de 3.
- Fig. 52 Julia Galán, *Silencio*, 1995, fotografía de la serie "Mordazas".
- Fig. 53 Julia Galán, *La Máscara*, 1998.
- Fig. 54 Julia Galán, *Ro*, 2008.
- Fig. 55 Patricia Dauder, *Identidades*, 1998.
- Fig. 56 Patricia Dauder, *Identidades*, 1998.
- Fig. 57 Patricia Dauder, *Identidades*, 1998.
- Fig. 58 Andrea Costas, *Tiempo al Tiempo*, 2002.
- Fig. 59 Andrea Costas, *Incorporados*, 2006.
- Fig. 60 Andrea Costas, *Incorporados*, 2006.
- Fig. 61 Naia del Castillo, *Diálogos I*, 2000, fotografía 7 de 9.
- Fig. 62 Naia del Castillo, *Sobre la seducción*, 2002, fotografía 1 de 10.
- Fig. 63 Naia del Castillo, *El paso del tiempo*, 2010, fotografía 1 de 7.
- Fig. 64 Ana Matey, *Accidente Doméstico*, 2005.
- Fig. 65 Ana Matey, *Soy Espinaca*, 2008.
- Fig. 66 Ana Matey, *Antes, después y un día después*, 2009.
- Fig. 67 Isabel Tallos, *Incúbitas*, 2006.
- Fig. 68 Isabel Tallos, *Espacio Tiempo*, 2007, fotografía 2 de 14.
- Fig. 69 Isabel Tallos, *Encriptadas*, 2009, fotografía 3 de 5.
- Fig. 70 Ixone Sadaba, *Citeron*, 2002, fotografía 2 de 10.
- Fig. 71 Ixone Sadaba, *Poética de la Desaparición*, 2006.

Fig. 72 Ixone Sadaba, *The history of representation # 10: A group of Kurdish female Peshmergas seen through the lens of my camera*, 2009.

Fig. 73 Laura Torrado, *Pequeñas historias bucólicas*, 2006.

Fig. 74 Laura Torrado, *Masculinos*, 2007.

Fig. 75 Laura Torrado, *El silencio y la noche*, 2008.

RESUMEN.

Este proyecto surge de la investigación desarrollada para obtener el Diploma de Estudios Avanzados (DEA), titulada "ESTADO DE LA CUESTIÓN DE FOTÓGRAFAS ARTÍSTICAS ESPAÑOLAS. 1980 - 2008", considerada la primera fase de este estudio. A continuación se elabora la tesis doctoral, fundamentada en el trabajo y obra de las fotógrafas españolas. Los objetivos propuestos para el desarrollo de esta investigación fueron los siguientes: 1) Realizar un estudio que permita conocer fotografías del cuerpo femenino, desde una perspectiva feminista, que hayan sido creadas por fotógrafas españolas, desde los años de 1980 hasta 2011. 2) Clasificar a las fotógrafas que han desarrollado su trabajo sobre representaciones del cuerpo femenino, bajo parámetros de selección elaborados de acuerdo a hipótesis propuestas. 3) Analizar el significado iconográfico, iconológico y feminista que tienen esta clase de imágenes del cuerpo femenino.

La hipótesis planteada afirma que, en los últimos treinta años, las fotógrafas españolas han creado imágenes del cuerpo femenino, basadas en una perspectiva feminista. Esta hipótesis parte de una serie de indagaciones que se relacionan con las teorías feministas, y con la revisión de la historia de la mujer en la fotografía, que se expone detalladamente en el marco teórico. La metodología que se utilizó es la *Metodología Feminista*, donde la mujer es partícipe como investigadora, así como sujeto primordial de la investigación.

Como resultado de esta investigación, se verifica la hipótesis planteada por medio del análisis iconológico y feminista que incluye la obra de dieciséis fotógrafas españolas. Se concluye que en los últimos 30 años, las fotógrafas españolas han realizado imágenes del cuerpo femenino, estructurándose en un enfoque feminista. Estas imágenes del cuerpo femenino dejan atrás estereotipos que se han establecido en el transcurso de la historia de la fotografía, como son la idealización y objetualización del cuerpo, teniendo en cuenta que hay un cambio evidente en la forma del mismo, que involucra la mirada femenina. Es decir que se da el paso de dejar de ser el objeto de la fotografía, a ser *sujeto*, tanto en la creación como en la representación, siendo esta representación subjetiva, personal y no idealizada.

La contribución científica de este proyecto es la relevancia que se le otorga a la Fotografía Española y específicamente a la fotografía hecha por mujeres, a partir de la *creación de un método iconológico-feminista*, enfocado a elementos del lenguaje fotográfico, el cual permitió el análisis de las diversas fotografías recopiladas para esta investigación. De la misma manera este proyecto presenta diversas líneas de investigación para continuar con el tema de estudio desarrollado, con las cuales se podría generar un campo de estudio sobre la fotografía.

Palabras clave: *Fotógrafas, cuerpo femenino, feminismo, fotografía.*

ABSTRACT.

This study arises from the research conducted in order to obtain the Diploma in Advanced Studies (DEA) titled " THE STATE OF AFFAIRS OF ARTISTIC SPANISH FEMALE PHOTOGRAPHERS 1980-2008", considered as the first phase of this study. Then the doctoral thesis is developed, based on the work of Spanish Female Photographers. The proposed objectives for the development of this research were the following: 1) Conduct a study that allows to know photographs dealing with the theme of the female body, from a feminist perspective, and at the same time that have been created by Spanish Female Photographers, between the year 1980 until 2011. 2) Classify the female photographers who have developed their work on representations of the female body, under parameters of selection made according to the proposed hypothesis. 3) Analyze the iconological, iconographic and feminist meaning who have this kind of images of the female body.

The hypothesis raised at the beginning of this study, says that in the last thirty years, the Spanish Female Photographers, have created images of the female body, based on a feminist perspective. This hypothesis is based on a series of inquiries that relate to feminist theories, and with the revision of the history of the woman in the photograph, which described in detail in the theoretical framework. With regard to the methodology was used the *Feminist Methodology*, where the woman is participant as a researcher, as well as primary subject of research.

As a result of this research, it verifies the hypothesis, by means of the iconological and feminist analysis that includes the work of sixteen Spanish female photographers. It is concluded that in the past 30 years, Spanish female photographers have made images of the female body, structured on a feminist approach. These images of the female body left behind stereotypes that have been established in the course of the history of photography, such as idealization and objectualization of the body, taking into account that there is an evident change in the form that involves the female gaze. That is to say that the step to stop being the object of the photograph, *to be subject*, both the creation and representation, this representation to be subjective, personal and not idealized.

The scientific contribution of this project is the relevance that is awarded to the Spanish Photography, and specifically the photograph made by women, from the *creation of an iconological-feminist method*, that focused on elements of the photographic language, which allowed the analysis of different photographs collected for this investigation. In the same way this project presents several lines of research to continue with the theme of study developed, with which it could generate a field of study on the photograph.

Key Words: *Photographers, female body, feminism, photographs.*

INTRODUCCIÓN.

El cuerpo es una bisagra que articula lo social y lo psíquico, allí se encuentran sexualidad, identidad, pulsión, y cultura, carne e inconsciente.

Marta Lamas.¹

La idea de realizar una investigación de fotografías del cuerpo femenino creadas por fotógrafas españolas desde un enfoque feminista fue naciendo en el primer año de doctorado y, específicamente, cuando se estudió la asignatura "Personajes Femeninos en el Arte Contemporáneo"; allí fue donde la profesora Pilar Aumente, explicaba la iconografía e iconología de diversas imágenes de personajes femeninos². Para esta asignatura se realizó el trabajo, "La mujer artista en la década del 70", el cual enseña imágenes elaboradas por mujeres artistas desde distintos roles y estereotipos femeninos, y en el que se concluye que las artistas tienen en su creación una mirada crítica de las imágenes preconcebidas de la mujer en las diversas artes visuales³. Gracias al desarrollo de esta investigación preliminar empieza a surgir un gran interés por los temas que se relacionan con la creación femenina en las artes visuales.

A continuación, se delimita el tema de estudio en un solo arte visual, siendo éste la fotografía, ya que es y ha sido un medio de expresión protagonista en los dos últimos siglos, que ha transformado el arte, siendo una técnica y a la vez un medio que representa la realidad, tal como lo dice Charles Caffin⁴:

La fotografía contempla dos caminos para su realización, el utilitario y el estético; la meta del uno es un registro de hechos, y la del otro, una expresión de la belleza. Van paralelos y están interconectados por muchos senderos. En la fotografía utilitaria el operador confía en la excelencia de su cámara, y en el revelado y positivado se pretende una definición exacta. Finalmente está la fotografía cuyo motivo es puramente estético, conseguir la belleza. Registra la realidad, pero no como realidad; llega hasta ignorar la realidad si ésta interfiere con la concepción que ha sido visualizada (Caffin, 1984: 76).

¹ Antropóloga mexicana, que se ha distinguido por su activismo como feminista.

² La imagen más importante fue la de Salomé, debido a que la profesora Aumente realizaba un trabajo de este personaje femenino y sus diversas representaciones en la literatura, cine, pintura, música, etc.

³ Cuando se hace referencia a este término, se habla de pintura, escultura, grabado, dibujo, fotografía, video, performance.

⁴ Texto incluido en la obra de Joan Fontcuberta, *Estética fotográfica*.

Posteriormente, se emprendió la investigación para obtener el Diploma de Estudios Avanzados (DEA), titulada "ESTADO DE LA CUESTIÓN DE FOTÓGRAFAS ARTÍSTICAS ESPAÑOLAS. 1980 – 2008", donde se realizó una exploración que permitió conocer las publicaciones, estudios, y trabajos que se elaboraron en España, desde 1980 al 2008, referidos al tema de "Fotógrafas Artísticas Españolas". Por medio de este trabajo se verificó la hipótesis planteada en el mismo, que se resume de la siguiente forma: "En los últimos 28 años se han llevado a cabo estudios, investigaciones y publicaciones sobre las fotografías españolas; y en el mismo tiempo, han surgido una cantidad considerable de fotografías en el país, formalizando aportaciones, siendo de gran importancia en la realización de este arte".

Teniendo como base estos estudios preliminares, para la realización de la Tesis Doctoral se pretende seguir con este mismo tema de investigación, el cual se fundamenta en el trabajo y obra de las fotografías españolas; se quiere profundizar en la creación de imágenes del cuerpo femenino por las fotografías, teniendo en cuenta el enfoque feminista. Es decir, partiendo de la definición del cuerpo femenino suministrada por las teorías feministas.

Este trabajo aspira a ser el comienzo de un camino por recorrer en la fotografía española, y específicamente para las fotografías españolas, por conocer su obra, y cómo por medio de la fotografía estas artistas han podido expresar sus ideas desde una mirada personal como es el cuerpo femenino. Utilizando así la fotografía como una herramienta que les permite transmitir sus emociones y plasmarlas para siempre en una imagen que refleja sus percepciones.

Esta producción es relevante en el ámbito de la fotografía española, y específicamente en la fotografía hecha por mujeres, ya que contribuye significativamente a precisar mediante la utilización de un diseño y método riguroso, el acopio de evidencias en un tópico y un periodo concreto de la fotografía. Igualmente permite conocer problemáticas, enfoques, métodos, e instrumentos de trabajo de las fotografías profesionales en los últimos 30 años, aspecto que orienta una acción prospectiva en investigación sobre las realidades en el área.

El resultado de esta investigación es la contribución a la orientación de las discusiones relacionadas con las tendencias, las líneas de investigación y los progresos de la fotografía hecha por mujeres en España, centrándose en el tema del cuerpo femenino desde una mirada feminista.

1. PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN.

1.1 SUJETO DE ESTUDIO⁵.

El sujeto de estudio de esta investigación está constituido por las *Fotógrafas Españolas* que, en el transcurso de 1980 a 2011, han producido imágenes del cuerpo femenino desde una perspectiva feminista.

DELIMITACIÓN DEL SUJETO DE ESTUDIO

Se realiza una delimitación de tiempo (1980- 2011) y lugar (Contexto Español), para poder abordar el tema de una manera más específica. Se inicia la investigación con las siguientes preguntas:

- ¿Se han realizado representaciones del cuerpo femenino, con enfoques feministas, elaboradas por fotógrafas españolas en el periodo de 1980 a 2011?
- ¿Si es así, qué significado tienen estas imágenes?

⁵ En este título, se plantea cambiar la palabra “objeto” utilizada en diversas investigaciones, por la palabra “sujeto” que hace referencia a las mujeres fotógrafas, sujetas del estudio.

1.2 JUSTIFICACIÓN.

El interés en la realización de este trabajo se debe a dos razones.

La primera, es que actualmente no hay un gran número de proyectos sobre este tema⁶. Por lo tanto es una nueva línea de investigación, que tiene diversas preguntas por responder, varios datos que aportar, siendo esta investigación relevante para el desarrollo de futuros estudios sobre este tema.

La segunda, es un interés personal de hacer un reconocimiento a la fotografía en general, y sobre todo al trabajo de la mujer en la fotografía, desde un ámbito académico, que es donde se presenta esta investigación; por reconocer la labor conjunta tanto de investigadoras como de fotógrafas; por encontrar y divulgar su producción fotográfica , y así conocer su obra.

Este estudio es importante ya que identifica, recopila y selecciona la obra de fotógrafas españolas que han trabajado la temática del cuerpo femenino; su fin es que esté a disposición de la academia, para que sea utilizado en la construcción de políticas y estrategias que apoyen la investigación fotográfica. Es útil para que las nuevas generaciones de fotógrafas sigan elaborando nuevas líneas de investigación, que no han proliferado o no se han desarrollado hasta el momento. Beneficia tanto a fotógrafas expertas como a las que se inician en esta profesión. Fortalece las líneas de investigación en el tema, siendo un proyecto que presenta las últimas tendencias e incorporaciones en el arte fotográfico. Contribuye a desarrollar la capacidad para analizar, sintetizar y evaluar textos en esta materia, fomentando el pensamiento crítico, y la habilidad de comunicación escrita, siguiendo una metodología específica. Al investigar se obtienen bases para continuar profundizando sobre diferentes ramas del conocimiento fotográfico, que beneficiarán a la comunidad de fotógrafas. Es una experiencia creativa y enriquecedora.

⁶ Existen desde el 1970 investigaciones que involucran arte y feminismo, las cuales se pueden ver más adelante en el estado de la cuestión, marco teórico y bibliografía de este trabajo; sin embargo, es un tema nuevo en el campo investigativo del cual se pueden desarrollar múltiples líneas de investigación.

1.3 ESTADO DE LA CUESTION.

Para empezar este apartado, es fundamental tener en cuenta la importancia que tiene la realización de un estado de la cuestión⁷ en una tesis doctoral. Permite vislumbrar los trabajos acerca del tema, que se ha desarrollado hasta el momento, y asimismo observar la evolución, las tendencias y qué falta por investigar en el tema seleccionado.

La elaboración del estado de la cuestión comprende la siguiente clasificación:

1.3.1 CONTEXTO MUNDIAL.⁸

En este punto es interesante señalar que las investigaciones que se relacionan con Arte y Feminismo empezaron en la década del setenta, debido a los *Movimientos de Liberación de Mujeres*⁹. Es decir que las investigaciones que se relacionan con este campo llevan aproximadamente cuarenta años de existencia. Así, tienen una edad adulta donde ya se han descubierto diversas teorías y descartado otras.

Revisando la bibliografía del tema, se deduce que publicaciones sobre Arte y Feminismo hay una cantidad considerable. Sin embargo, son escasas las que relacionan Arte y Fotografía, concretamente. Ciertos libros de Arte y Feminismo abordan el tema de la fotografía en un capítulo, y casualmente lo mismo sucede con el tema del cuerpo, el cual es mencionado en un apartado de estas divulgaciones¹⁰. En este estado de la cuestión se mencionarán y

⁷ Según los autores Castro y Reboratti, que escribieron *Estado de la cuestión y análisis crítico de textos: Guía para su elaboración*, un estado de la cuestión consiste en la búsqueda y análisis de la bibliografía existente sobre un tema. Está dirigido a que el alumno sea capaz de determinar y evaluar las distintas líneas de investigación que existen sobre el mismo; al respecto se debe tener en cuenta que no siempre estas líneas se expresan en forma explícita, sino que están enmarcadas en un discurso más amplio y no necesariamente dirigido al tema específico. Se deberán cumplir una serie de pasos: 1. Rastreo bibliográfico, 2. Análisis de la bibliografía, 3. Determinación y contrastación de las líneas de investigación, 4. Ubicación de preguntas y vacíos temáticos, 5. Redacción del informe.

⁸ Se consultó en diferentes bibliotecas como la de la Universidad de Yale, Harvard, UCLA, Oxford, UNAM, entre otros.

⁹ Empiezan aparecer a comienzos de la década del setenta en diferentes países como Inglaterra, Francia, Estados Unidos, Italia, buscan la igualdad de género y la no discriminación del mismo.

¹⁰ Esto se puede ver al final del trabajo, en bibliografía correspondiente del mismo.

analizarán específicamente las investigaciones que relacionen los temas propuestos que son: *Fotografía Feminista y Cuerpo*.

Las publicaciones encontradas son las siguientes y están ordenadas en orden cronológico, del más antiguo al más reciente:

1. INDECENT EXPOSURES: TWENTY YEARS OF AUSTRALIAN FEMINIST PHOTOGRAPHY. POR CATRIONA MOORE¹¹.

Libro publicado por St Leonards, NSW, Australia: Allen & en 1994. Publicación que hasta el momento no cuenta con una traducción al español. Presenta la historia social del feminismo en Australia por medio de la fotografía, abordando temas sociales y sexuales e incluye artistas feministas de este lugar. Del mismo modo, especula sobre el futuro de la fotografía feminista e incluye referencias y una bibliografía selecta de este tema.

Esta publicación es una aportación, que permite conocer como se ha desarrollado la fotografía feminista en Australia¹², y una investigación que demuestra que fuera de las fronteras de Norte América y Europa hay críticas de arte y artistas interesadas en desarrollar este tema.

Las diferencias con esta investigación radican en que la autora sitúa su contexto en Australia, y este trabajo se ubica en España; asimismo, las representaciones del cuerpo femenino son mencionadas, pero no es el tema principal de esta investigación.

¹¹ Doctora en Arte de la Universidad de Sídney, que realizó la tesis *Aspects of feminist photography in Australia, 1972-1987*, en 1989, siendo esta un estudio preliminar para el libro que desarrollaría más tarde.

¹² Cabe anotar que en ese continente hay destacadas teóricas feministas, como es el caso de Germaine Greer; así mismo se encuentra una cantidad considerable de bibliografía feminista.

2. REFRAMINGS. NEW AMERICAN FEMINIST PHOTOGRAPHIES. EDITADO POR DIANE NEUMAIER¹³.

Libro publicado por Temple University Press, en 1995, el cual fue editado por Diane Neumaier, y su prefacio fue escrito por Anne Wilkes Tucker¹⁴.

El objetivo principal de este libro es la reconciliación entre las fotógrafas y la crítica feminista, ya que, según la autora, las críticas feministas están más interesadas en el análisis de la cultura dominante que en las obras de arte feminista. Esta publicación plantea ser un puente entre las teóricas y las artistas, mediante la inclusión de ensayos que cuidadosamente redireccionan la fotografía feminista, reduciendo la distancia usual entre la artista y la crítica, en beneficio mutuo. Promueve una comunidad de fotógrafas feministas donde el arte y la crítica sean a menudo dependientes; amplía los parámetros del discurso feminista, mientras que al mismo tiempo intenta establecer un canon que se pueda consultar en el futuro. Trata de responder a la famosa pregunta de Linda Nochlin de "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?", con la seguridad de que actualmente hay grandes mujeres artistas, y críticas de arte.

El libro refleja un cambio histórico, ya que incluye más de cien páginas de análisis crítico hecho por escritoras prominentes, y feministas como Lucy Lippard, Deborah Willis, Harlan Teresa, Julia Ballerini, Moira Roth, Soe Valerie y Abigail Solomon-Godeau. Esta publicación menciona diferentes trabajos de fotógrafas respecto a representaciones del cuerpo femenino desde un ámbito feminista. Analiza las diferentes categorías que se presentan en los estudios de mujeres como género, raza y clase; otorga una perspectiva bastante acertada de este tema, dando a conocer a las fotógrafas feministas más destacadas, con sus respectivas propuestas. Este libro contribuye al tema específico ya que analiza una cantidad considerable de obras desde el punto de vista de diversas críticas, y el lector no solo va a conocer a las creadoras sino también a las críticas de arte, las cuales son parte fundamental en la fotografía actual.

¹³ Fotógrafa y comisaria, nacida en Nueva York, quien ha escrito varios libros de fotografía.

¹⁴ Reconocida comisaria americana, que ha trabajado en diversos museos del país como comisaria fotográfica. En 1973 escribió "The Women Eye", donde presenta el trabajo de diez importantes fotógrafas como son Gertrude Käsebier, Frances Benjamin Johnston, Margaret Bourke-White, Dorothea Lange, Berenice Abbott, Bárbara Morgan, Diane Arbus, Alisa Wells, Judy Dater y Bea Nettles.

Las diferencias con esta investigación se basan en que el libro de Neumaier habla de fotógrafas norteamericanas y de críticas de arte. Del mismo modo analiza diferentes obras con temáticas del cuerpo femenino, pero no se enfoca específicamente en este.

3. A HISTORY OF WOMEN PHOTOGRAPHER POR NAOMI ROSENBLUM.¹⁵

Publicado en el año 2000, por la editorial Abbeville Press, la autora hace una labor investigativa muy completa de la labor fotográfica de la mujer, desde 1839 en el comienzo de esta labor, hasta el 2008¹⁶. Exponiendo la evolución que ha tenido la mujer en este campo desde sus inicios, como ayudante del fotógrafo, hasta el día de hoy, donde la sociedad ha venido reconociendo poco a poco y con gran esfuerzo la labor de las fotógrafas, hasta conseguir un sitio relevante en la fotografía actual. Esto se debe más que todo a investigadoras feministas, que son las que se han interesado específicamente en dar a conocer el trabajo de la mujer en la fotografía.

El libro cuenta con una narrativa feminista que permite conocer la creatividad desarrollada por las mujeres en las diferentes ramas de la fotografía en las cuales han incursionado a lo largo de la historia. Esto se tradujo en una expresión propia de hacer fotografía, lo que llevó a forjar una profesión reconocida para las mujeres.

La publicación reúne aproximadamente 240 fotografías con sus respectivas imágenes, de las cuales muchas pasaron de la oscuridad a un merecido reconocimiento al presentarse en esta publicación; el libro incluye 36 placas de color y 200 imágenes en blanco y negro.

Es importante para este trabajo mencionar el capítulo octavo de esta publicación, el cual es dedicado por completo a los temas de interés de esta investigación, que son la fotografía feminista y el cuerpo. Sobre fotografía feminista, la autora hace referencia a qué es y menciona a destacadas

¹⁵ Doctora en Historia y eminencia en Historia de la fotografía, pionera y autora de grandes obras en este campo como *La historia de la fotografía mundial*, y *La historia de las mujeres fotógrafas*.

¹⁶ En el 2008, el libro tuvo su última redición, donde se llegó hasta este año, y se amplió con fotografías contemporáneas como Cindy Sherman.

representantes de esta corriente, mostrando imágenes de las mismas¹⁷. De la misma manera con las representaciones fotográficas del cuerpo hace un recuento desde el momento que surgen y sus más significativas representantes e imágenes.

Esta publicación se enfoca en el ámbito histórico, en la idea de contar la historia de la mujer en la fotografía desde sus inicios hasta hoy¹⁸; se diferencia con esta investigación ya que esta incluye temas de la historia de la fotografía de la mujer¹⁹, pero solo con el fin de ubicar al lector en el contexto de la temática estudiada, siendo su propósito principal conocer las representaciones del cuerpo femenino realizadas por fotógrafas españolas en una época determinada, enfocándose en el feminismo.

4. LA FOTOGRAFÍA Y EL CUERPO. POR JOHN PULTZ²⁰.

Libro publicado en 2003, por la Editorial Akal, la que lo tradujo al español. Relaciona los temas del cuerpo y fotografía desde el inicio de la misma, hasta el año 1975, donde explica cuál es el estado de la fotografía en relación al cuerpo. La investigación se involucra con teorías feministas, ya que plantea en el libro “que el pensamiento feminista obliga a revisar el modo como se representa el cuerpo en las artes visuales”. El autor asume esta publicación como un análisis crítico del tema, rechazando la historia formalista del arte, asumiendo una metodología pluralista, donde combina ideas que van desde el marxismo y las teorías de Freud y Lacan.

Pultz está de acuerdo con los planeamientos de Foucault, Antonio Gramsci²¹ y John Tagg²², quienes argumentan que hay que rechazar la idea de que la fotografía es un medio objetivo, al servicio de una sociedad libre y liberal. Plantea que la fotografía es un medio activo que estructura la sociedad, es decir, se ve implicada en relaciones de poder que existen en la ella, especialmente en las relaciones de género, raza y clase. El capítulo segundo del libro explica la importancia de las teorías feministas en la representaciones

¹⁷ Para más información de este tema ver el Marco Teórico de este trabajo, pág. 101.

¹⁸ En un contexto mundial.

¹⁹ Ver Marco Teórico pág. 109.

²⁰ Comisario e historiador de fotografía norteamericano, ha trabajado en diversas universidades y ha escrito diversos libros de fotografía.

²¹ Filósofo, teórico marxista, político y periodista italiano.

²² Historiador de arte y fotógrafo británico.

del cuerpo femenino y hay una parte en este apartado que se titula "Mujeres como fotógrafas, mujeres como sujetos".

Revisando esta publicación se deduce que es muy próxima al tema en cuestión, ya que relaciona los tres aspectos fundamentales en esta investigación, que son *fotografía*, *cuerpo* y *feminismo*. Es una contribución de gran valor y contribuye con gran cantidad de referencias al tema de estudio; sin embargo, su diferencia con este estudio radica en que se centra en Norteamérica y estudia tanto fotógrafas como fotógrafos.

ARTÍCULOS DE REVISTA:

1. *"Representando las diferencias. Fotografía y feminismo en el cruce de siglos"*, escrito por Carmen Hernández²³

Publicado en 2003 por la revista "Extra Cámara, Revista de fotografía"²⁴. Es un breve artículo de seis páginas donde la autora menciona la importancia de la fotografía en el arte contemporáneo, relacionándola con el feminismo, explicando el porqué de la unión de fotografía y feminismo. Después hace un comentario del estado actual del feminismo y cómo se relaciona con el arte. Termina mencionando a diversas artistas que unen representaciones de fotografía feminista, vinculando el performance²⁵ y la fotografía.

El artículo es de gran importancia, ya que da a conocer el panorama actual de este tema, mostrando gran interés en las artistas emergentes pues actualmente hay diversas artistas de Asia, África y Latinoamérica²⁶. Esto indica que recientemente en la creación fotográfica ha habido una gran diversidad cultural debido a la globalización y en este momento no solo se conocen y se estudian artistas que sean nacidas en Europa y Norteamérica.

²³ Comisaria de arte venezolana, y especialista en arte latinoamericano.

²⁴ Revista venezolana dedicada a la fotografía venezolana e internacional, donde ocupa un espacio preferente la fotografía latinoamericana.

²⁵ En cuanto al performance, este arte evidentemente hace referencia a la dimensión de la corporalidad, y en este caso la fotografía pasa a ser utilizada como registro y evidencia de la acción realizada.

²⁶ Para leer el artículo completo ir a <http://www.plataformadearte.net/textos/CarmenHernandez.htm>, o revisar los anexos de esta investigación.

Las diferencias con este trabajo serían esas mismas: que no delimita el origen de las fotografías y que, igualmente, analiza obras que se basan en el performance y la fotografía.

1.3.2 CONTEXTO ESPAÑOL.²⁷

Respecto al tema de investigación se hallaron pocas publicaciones que hablasen sobre él. Por el momento las que más se aproximan son:

1. LA MUJER EN LA FOTOGRAFÍA ESPAÑOLA, POR MARIE-LOUP SOUGEZ, 1996.

Este trabajo se incluye en las VIII Jornadas de Arte, "LA MUJER EN EL ARTE ESPAÑOL"²⁸, las cuales son un importante punto de referencia, sobre lo que ha sido el papel de la mujer en el arte español. Se encuentran diferentes ensayos donde se habla del rol de la mujer en el arte español y han sido escritos por importantes conocedoras del tema. Específicamente para el interés de esta investigación se encontró el ensayo "*La mujer en la fotografía española*".

Este ensayo fue escrito por la reconocida historiadora de arte y de fotografía Marie-Loup Sougez²⁹. En él cuenta los principales acontecimientos que han marcado la fotografía en España y por supuesto del papel de la mujer.

El ensayo abarca de una manera general varios temas que van desde cómo llegó la fotografía al país, en el cual hace un recuento del surgimiento del daguerrotipo y sus utilidades. Después habla del retrato, el cual fue a comienzos de siglo la actividad más prestigiosa y reconocida en la fotografía, ya que los estudios fotográficos iban creciendo para captar a una sociedad ansiosa de hacerse un retrato. Y como en toda la historia del arte qué mejor modelo que la mujer, ya que se hicieron gran cantidad de imágenes de mujeres, y esto era precisamente lo que más estaba arraigado, la mujer adelante del lente, la mujer como musa artística mas no como creadora. En seguida Sougez expone las escasísimas fotografías que existieron a comienzos de siglo y relata la labor de la mujer con la fotografía, comparando lo que pasaba en España con países anglosajones. Posteriormente narra el surgimiento de las fotografías contemporáneas con el advenimiento de la democracia, para terminar el ensayo proponiendo este tema como un nuevo

²⁷ La búsqueda bibliográfica, se ha basado en los catálogos de la Biblioteca de la UCM, Red de Bibliotecas Universitarias REBIUN, Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Biblioteca Nacional de España, Librería de Photo España.

²⁸ Realizado en Madrid del 26 al 29 de Noviembre de 1996, por el Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", Centro de Estudios Históricos del C.S.I.C, cuyas actas se publicaron en Madrid en 1997.

²⁹ Es una investigadora que ha hecho aportaciones al tema de la historia de la fotografía, ha escrito varios libros sobre el tema entre los que se encuentran *Historia de la Fotografía*, *Diccionario de historia de la fotografía*.

campo de investigación en el que todavía hay mucho camino por andar. En palabras de la autora:

Esta corta historia de la mujer en la fotografía española, casi carente de datos relevantes, tenía que figurar, aunque modestamente en los temas expuestos durante estas jornadas (Sougez, 1997: 557).

Se considera una investigación importante para este tema, aunque no habla específicamente de fotografías ni menciona ninguna, sí se puede tomar como una primera iniciativa en lo referente al conocimiento de la incursión de la mujer en la fotografía y sobre todo resaltar el último punto que trata la autora, quien propone:

Este ensayo no se trata sino de un bosquejo difuso acerca de un tema huido que requiere una ardua tarea de investigación y que no cuenta con premisa alguna de búsqueda anterior (Sougez, 1997: 557).

Estas palabras de Sougez, en lo referente a la historia de la fotografía, al día de hoy, se acercan a la realidad de este tema de investigación, el cual no ha sido muy documentado.

Este es un ensayo fundamental, en el cual se resalta la labor investigativa de la autora, siendo unos de los primeros trabajos realizados sobre el tema en cuestión, que desvela datos sobre lo que ha sido la historia de la mujer en la fotografía española³⁰ y reconstruye el panorama que se ha presentado para ésta, desde los inicios de la fotografía hasta su papel en la democracia. De la misma manera, lo más importante de este trabajo es la motivación y proposición que hace la autora a seguir con este tema de investigación, a descubrir más datos relevantes sobre el área de interés. Desde su experiencia en el campo académico la autora impulsa esta labor, ya que fue co-directora de la tesis doctoral de Mónica Carabias Álvaro, sobre la presencia de la mujer española en la creación fotográfica.

La investigación en curso, se diferencia de esta importante publicación, ya que ésta no es una historia de la fotografía española sino un estudio de la labor de las fotógrafas españolas en una época específica.

³⁰ Este ensayo ha sido el primer acercamiento de carácter investigativo del tema.

2. CÓDIGOS PARA LA AUTORREPRESENTACIÓN FEMENINA EN LA FOTOGRAFÍA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS 90, POR MÓNICA CARABIAS ÁLVARO³¹.

Trabajo publicado en 2001, en el libro *Geografías de la mirada: género, creación artística y representación*³², el cual reúne diferentes publicaciones de investigadoras que exponen la difícil relación que surge entre la mujer y los diferentes contextos artísticos donde ella es creadora, como lo son el cine, la fotografía, la literatura, y la pintura.

Situándose en el contexto de esta investigación, se encontró el ensayo *Códigos para la autorrepresentación femenina en la fotografía española de los años 90*, el cual es bastante pertinente y oportuno para analizar en este estado de la cuestión, ya que se trata de un análisis de la obra fotográfica de seis fotógrafas españolas que desarrollan una fotografía conceptual, donde captan y reproducen sujetos y escenarios posibles de dónde viven e interpretan su posición global.

Carabias realiza un estudio de la estética de estas seis fotógrafas españolas que se acercan en su obra a criterios de feminismo³³, escogidos y expuestos por la autora. Igualmente desarrolla breves monografías de la vida artística de cada una de las fotógrafas, revisa la iconografía que cada una busca representar en su obra, lo que quieren transmitir y exponer en ella.

Este ensayo está dividido en cuatro subtemas, el primero es una introducción de cómo la fotografía incursionó en la sociedad contemporánea, cómo llegó a la academia y de esta manera empezó a interesar a jóvenes artistas estudiantes de Bellas Artes o Ciencias de la Información. A continuación se presentan los otros subtemas:

³¹ Profesora Titular de la Universidad Complutense de Madrid, Mónica Carabias, doctora en Arte Contemporáneo por la UCM y Especialista en Conservación y Restauración del Patrimonio Arquitectónico y Urbano por la Universidad Politécnica de Madrid.

³² Publicado por el Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid (el cual tiene como objetivo principal la generación de conocimientos, mediante la investigación, en el ámbito de los estudios feministas y a la posterior diseminación de dichos conocimientos, mediante la docencia en Cursos, Seminarios, Talleres y Títulos Propios; y mediante sus publicaciones), y la Asociación Cultural A Mudayna.

³³ Como dice Silvia Bovenschen, en su ensayo *¿Existe una estética feminista?*, es difícil definir si existe o no una estética completamente feminista, la producción de arte femenino tiene lugar a través de un complicado proceso que incluye la conquista, la reclamación, la apropiación y la formulación de propios planteamientos que permitan desarrollar un mero arte feminista. Para más información de este tema ver el ensayo completo en *Estética Feminista* de Gisela Ecker, Jutta Brükner.

- Fotografía y Feminismo: Donde desarrolla la relación entre el *Movimiento de Liberación de la Mujer*, y una parte de la fotografía realizada por mujeres en España. En este apartado la autora explica en qué se fundamenta el MLM, sus características, sus beneficios, su propósito en lo que se refiere a los sistemas de representación femenina para personificar la identidad y subjetividad. Plantea los criterios y principios que la llevaron a escoger las propuestas artísticas de seis fotógrafas españolas.
- Diferentes propuestas plásticas para una fotografía conceptual y feminista: Explica la razón que la motivó a escoger a seis “fotógrafas feministas³⁴”, como las llama la autora. En qué se basan sus trabajos y cómo los desarrollan utilizando la fotografía.
- Imágenes y Artistas: En este apartado expone las seis fotógrafas y explica una obra específica de la artista que representa los criterios de feminidad, que son los de interés de la autora. Las fotógrafas son las siguientes:
 - Paloma Navares: La búsqueda de la Eva contemporánea.
 - María José Gómez Redondo: El fragmento como creación de un todo diferente.
 - Ana Casas: La búsqueda de la identidad femenina a través de la tradición familiar.
 - Ana Isabel Hernando Martín: La represión sexual femenina, tradición, cultura y educación.
 - Rosa Entrena: Mujeres ritualizadas.
 - Cristina Zélich: Espacios para la intimidad, el recogimiento y la autoexploración.

Esta investigación presenta la obra de seis fotógrafas españolas, que realizan un trabajo fotográfico basándose en la estética y los principios del feminismo. La autora explica la relación de cada artista y por qué se acercan al feminismo en su obra. Es también un punto de partida en la investigación de la fotografía y del feminismo en España y un gran referente para esta investigación, ya que de este tema se hace mención más adelante. Es una gran contribución al estudio propuesto y Carabias es, hasta el momento, la persona que más ha realizado estudios sobre este tema. Esto según la

³⁴ En palabras de la autora, se define una relación entre el trabajo de estas fotógrafas y el de las teóricas feministas, el cual está muy ligado entre sí, ya que dan a conocer una u otra ideología para repercutir en la imagen de las mujeres en la sociedad y sus relaciones.

historiadora de arte Marie-Loup Sougez, quien resalta lo siguiente sobre esta autora:

Mónica Carabias, investigadora esforzada está iniciando la reconstrucción de este fenómeno reciente, que surge a partir de la transición y que ya se impone como una realidad: la presencia de la mujer española en la creación fotográfica (Sougez, 1997)

Este es el trabajo que más se acerca al tema de interés, pero la gran diferencia es que la obra que analiza de las fotografías se enfoca en el feminismo pero no específicamente en representaciones del cuerpo femenino. Es decir, se aborda el tema pero asimismo se relacionan y se encuentran otras temáticas.

3. LA CERTEZA VULNERABLE: CUERPO Y FOTOGRAFÍA EN EL SIGLO XXI. POR DAVID PÉREZ³⁵.

Libro publicado por Gustavo Gili Editores en 2004, donde su autor elige un grupo de 19 ensayos publicados previamente en revistas especializadas y catálogos durante la década de 1990, los cuales ofrecen un panorama interdisciplinar de las relaciones entre el cuerpo y la fotografía en el ámbito artístico. Los ensayos son escritos por Erhard U. Heidt, Helena Cabello/Ana Carceller, Juan Vicente Aliaga, Rosa Olivares, Giuliana Scirné, Daniel Canogar, Kevin Power, Mauricio Molina, Jana Leo, Christoph Doswald, John Stathatos, Glória Picazo, Piedad Solans, Frank Perrin, Gabriel Villota y Juan Guardiola; tienen que ver con la problemática que surge en la construcción del concepto de cuerpo en la actualidad, que está en constante proceso de exploración y configuración. Los ensayos presentados en este libro se sitúan en un complicado entorno en el que cuerpo, sexualidad, género e ideología se imbrican y entremezclan. Algunos temas a tratar en los ensayos son los siguientes:

- El orden del cuerpo como cuerpo de un orden.
- Cuerpo y cultura: La construcción social del cuerpo humano.
- Acerca de la construcción social del sexo y el género.
- El doble del cuerpo.

³⁵ Crítico e historiador del arte. Ha ejercido de comisario de exposiciones nacionales e internacionales, en 1999 fue responsable del Pabellón Español de la 48ª Bienal de Venecia. Entre sus libros destacan: *Femenino, Plural: Reflexiones desde la diversidad* (1996), *Del arte impuro. Entre lo público y lo privado* (1997) y *Malas artes. Experiencia estética y legitimación institucional*.

- o Desnudando la historia
- o El ojo clínico: fotografía, anatomía, arte ¿De quién es este cuerpo?.
- o La fotografía, la realidad, el cuerpo, el amor y la muerte.
- o Imágenes para el final del tiempo.
- o Estrategias de la representación: el sujeto, el objeto.

Esta publicación, favorece al tema de estudio ya que Pérez logra reunir diversos autores que conocen y abordan el tema desde un análisis crítico, ubicando al lector en situaciones y problemáticas que enfrentan las diferentes relaciones entre la fotografía y el cuerpo.

Se diferencia con esta investigación en que el libro de Pérez se enfoca en problemáticas de la materia y no menciona ni fotografías ni obra.

TESIS DOCTORALES:

Hasta el momento se han encontrado tres trabajos de *Tesis Doctorales*, los cuales se relacionan con el tema propuesto y son los siguientes:

1. "LA IMAGEN FEMENINA EN ARTISTAS MEXICANAS CONTEMPORÁNEAS: UNA PERSPECTIVA NO ANDROCÉNTRICA", PRESENTADA POR GLADYS VILLEGAS MORALES, FACULTAD DE BELLAS ARTES, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, 2001:

Esta tesis doctoral ha sido realizada por una estudiante mexicana³⁶, que se aproxima a este trabajo, ya que se enfoca en analizar las obras artísticas que la autora considera tienen un enfoque feminista relacionado con el cuerpo femenino en diversas artistas mexicanas. Nace la idea de investigar acerca de las imágenes femeninas que la cultura occidental ha producido y comprender el impacto e influencia que han tenido y tienen en la sociedad. Como consecuencia surgen una serie de preguntas acerca de la relación entre la artista y la imagen femenina construida, en su mayoría desde la visión masculina. En palabras de la autora:

Para llevar a cabo este trabajo he seleccionado a un grupo de artistas mexicanas, que conforman una generación y que comparten una serie de características comunes; y sin

³⁶ Se ubica en el contexto español, ya que es una tesis de la Universidad Complutense de Madrid.

pretender establecer teorías o definiciones precisas, sino más bien bajo la forma de una búsqueda, he recorrido las creaciones de estas artistas en el intento de esbozar esa nueva imagen femenina propuesta por ellas, que surge entre su vida y su obra, entre las mujeres y su trabajo plástico; señalando sus coincidencias, sus aciertos o desaciertos, pero sobre todo mostrando las reflexiones que les han surgido a lo largo del camino (Villegas Morales, 2001:1).

Una tesis doctoral que sin duda tiene un enfoque muy similar al de este trabajo de investigación, pero que se diferencia del mismo, ya que este solo se enfoca en la fotografía y en fotógrafas españolas; en cambio el de Villegas Morales se enfoca en artistas que usan diversas técnicas y que son mexicanas.

2. "AUTORRETRATO, ARTE Y MUJER", PRESENTADO POR SANDRA ESCOHOTADO GIL, FACULTAD DE BELLAS ARTES, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, 2005:

Esta tesis doctoral analiza el cambio que se ha dado en los autorretratos femeninos contemporáneos. En la tercera parte de la tesis expone el título "Construcción de la subjetividad de la mujer" y trata algunos capítulos muy similares al tema de interés en esta investigación, los cuales son:

- Historia de las teorías feministas.
- Teorías feministas desde la crítica en el arte.
- Preocupación por buscar una representación de la mujer no convencional.
- Estrategias representacionales de las artistas.
- Lo que dicen las artistas.

Se observa un planteamiento feminista en la realización de esta tesis, el cual comprende el estudio de las diversas teorías feministas vistas y examinadas desde el arte. De la misma manera, la autora explica la búsqueda que efectúan diversas artistas feministas de una representación de la mujer fuera de los estereotipos establecidos en la Historia del arte tradicional desde el autorretrato. Y es en este punto donde surge la diferencia con este trabajo de investigación, ya que en su tesis Escohotado Gil formula sus planteamientos desde el análisis del autorretrato, sin hacer referencia a ningún arte visual, y así como en diversas ocasiones estudia obras fotográficas, igualmente analiza obras de pintura.

3. "LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO FEMENINO EN LA FOTOGRAFÍA ESPAÑOLA: ARTISTAS FOTÓGRAFAS DE LA COLECCIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO DEL

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA (1990-2010): APLICACIONES DIDÁCTICAS EN EL ÁMBITO UNIVERSITARIO", PRESENTADA POR LAURA TORRADO ZAMORA, FACULTAD DE BELLAS ARTES, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, 2012³⁷:

Esta tesis doctoral, ha sido presentada por una estudiante, artista, y docente de la facultad de Bellas Artes, y es sin duda muy aproximada a este trabajo de investigación, ya que en su primera parte, se refiere en palabras de la autora a:

El estudio y el análisis en profundidad de una serie de imágenes fotográficas, realizadas entre 1990 y 2010, por artistas españolas de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y las diferentes estrategias subversivas utilizadas en las imágenes, a través de la representación del cuerpo (Torrado, 2010: 8).

Es decir que Torrado investiga los fondos del Museo de Arte Reina Sofía con el fin de conocer cuantas fotografías españolas hacen parte de la colección del mismo, encontrando un total del trece fotografías de las que analiza una fotografía que tenga como temática principal el cuerpo femenino, siendo esta la primera parte de la tesis. En este apartado se presenta una gran similitud con esta investigación, pero difiere con la misma, ya que el objetivo principal de este estudio es realizar un análisis iconológico e iconográfico, y feminista de tres fotografías realizadas por fotógrafas españolas que fueron escogidas según diversos parámetros a que se encontraran en la colección de un museo como es el caso de esta tesis. A su vez, para el análisis de las imágenes, este trabajo se fundamenta en la metodología utilizada por Panofsky, para la realización del análisis iconográfico e iconológico, y en las teorías feministas para el análisis feminista; mientras que en la tesis de Torrado, la autora en base a una metodología cuantitativa y cualitativa, ha creado una ficha para el análisis de las fotografías.

En la segunda parte la autora genera una unidad didáctica basada en los contenidos y las herramientas para posibilitar una *Educación Artística Crítica y Posmoderna*, en el aula de grado de Bellas Artes, mediante la incorporación de textos visuales, donde se tenga presente la narrativa del arte feminista y de

³⁷ Tomado de la Introducción de la tesis, ver la tesis completa en <http://eprints.ucm.es/15654/1/T33517.pdf>

género. Esto con el fin de generar en los estudiantes de Bellas Artes el desarrollo de un pensamiento crítico y emancipado, que permita involucrar las realizaciones artísticas femeninas en la cultura visual en la academia.

Esta tesis es relevante para el tema de estudio, hace referencia a lo sucedido en la década del 2000, en lo que se refiere a la fotografía, la creación fotográfica femenina y feminista. Y debido a estas investigaciones se ha generado un interés por estudiar, analizar, y difundir este tema. En estos años tanto estudiantes de las facultades de Bellas Artes y Ciencias de la Información han desarrollado trabajos similares sobre esta línea de investigación, a la hora de indagar se ve que los críticos de arte y las teóricas feministas han empezado a difundir sus escritos de arte feminista, para conseguir un reconocimiento; es necesario que sigan surgiendo trabajos como la tesis de Torrado.

CATÁLOGOS:

A continuación se mencionan los catálogos de cardinales exposiciones que se han hecho sobre el tema abordado, los cuales han reunido a un significativo número de fotografías:

- Mujeres: 10 Fotografías/50 Retratos³⁸, Claustro de la Catedral de Tarazona, 15 de julio-28 de agosto de 1994: Fundación Arte y Tecnología, Salas de exposiciones de Telefónica, Madrid, 16 de noviembre- 31 de diciembre de 1994.
- Cuatro Direcciones: Fotografía Contemporánea Española: 1970-1990³⁹. Catálogo de la exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Lunwerk. 1991.
- Miradas de Mujer⁴⁰: 20 Fotografías Españolas, Segovia, del 19 de abril al 3 de junio de 2005, Museo de Arte Contemporáneo "Esteban Vicente".
- Doce Artistas en el Museo del Prado⁴¹. 10 de Mayo y 15 de Julio de 2007. Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid.
- Festival Miradas de Mujeres 2012. 8 de Marzo a 31 de Marzo de 2012, en principales centros culturales de la Comunidad de Madrid⁴².

³⁸ Exposición que reunió a diez importantes fotografías españolas que como Marta Povo, Cristina García Rodero, Rosa Muñoz, Luisa Rojo, Ouka Leele, Isabel Muñoz, Marga Clark, Ana Casas, Ana Torralva y Montserrat Santamaría fotografían diversos aspectos de la mujer española.

³⁹ Esta exposición considerada de las más importantes para la fotografía española en general, reúne fotografías como Cristina García Rodero, Ouka Leele.

⁴⁰ Esta ha sido la mayor exposición realizada hasta el momento que ha reunido la obra de más de veinte fotografías contemporáneas, y el catálogo publicado también es muy completo ya que han realizado una entrevista muy acertada, donde se incluyen diferentes temas como el desarrollo de la fotografía en el país y el desarrollo de su obra.

⁴¹ Organizada por Francisco Calvo Serraller, en la primavera de 2007 se reúnen 24 obras de 12 artistas contemporáneas, como Isabel Baquedano, Carmen Calvo, Naia del Castillo, Cristina García Rodero, Cristina Iglesias, Carmen Laffón, Ouka Leele, Eva Lootz, Blanca Muñoz, Isabel Quintanilla, Soledad Sevilla y Susana Solano, nombres indispensables de la creación española actual pertenecientes a distintas generaciones y estilos, realizaron para la ocasión dos obras, en técnicas diversas, tomando como punto de inspiración el Museo, sus obras, los grandes maestros que las crearon o el público visitante.

⁴² El Festival Miradas de Mujeres, organizado por MAV (Mujeres en las Artes Visuales) –asociación formada por más de 300 profesionales de todos los campos– pretende ocupar un lugar central en la agenda artística y cultural para lograr unas artes visuales no discriminatorias en lo relativo al género. Museos como el Reina Sofía, Thyssen-Bornemisza, Centro de Arte Dos de Mayo; fundaciones como Mapfre, ONCE, La Casa Encendida; salas o centros como Alcalá 31, Matadero o Círculo de Bellas Artes; y 40 galerías de arte madrileñas conformarán un tejido expositivo que se acompañará de un amplio programa de conferencias y seminarios. Artistas de esta investigación como Naia del Castillo y Laura Torrado, hacen parte de esta gran exposición.

- Genealogías Feministas en el Arte Español: 1960-2010⁴³. Del 23 de junio hasta enero de 2013 en Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León.

Sin embargo a pesar de este gran auge que empieza en la década del 2000, se observa que las investigaciones realizadas acerca del tema en los últimos 28 años son escasas, quedando en evidencia que el sujeto de estudio ha sido poco investigado⁴⁴. Cabe anotar que estos estudios han sido bastante trascendentales, ya que en la actualidad se cuentan como un punto de partida y de referencia, siendo trabajos que permiten conocer qué ha pasado en estos años con las representaciones fotográficas españolas del cuerpo femenino, dejando varias fuentes bibliográficas para trabajos posteriores y sobre todo un primer acercamiento a este tema que según la historiadora de arte Marie-Loup Sougez, “es un nuevo tema de investigación”, el cual en la época actual irá creciendo y generando más estudios, ya que cada día aumenta la presencia de la mujer en la creación fotográfica y de esta manera surgirá un interés por parte de investigadoras/res por conocer, difundir y analizar su obra.

⁴³ Esta exposición comisariada por Juan Vicente Aliga y Patricia Mayayo, pretende según sus comisarios “trazar una genealogía o genealogías del arte feminista y Queer en España desde finales de los sesenta hasta nuestro días. Se trata de llevar a cabo una relectura del pasado que restaure la memoria borrada de las prácticas de género en España, se ha dividido en once secciones donde incluyen temas muy afines a esta investigación como Cuerpos, disciplina y placeres, lucha colectiva, la tiranía de la belleza, entre otros. Igualmente incluye artistas de esta investigación como Ana Casas, Laura Torrado, Begoña Montalbán. Sin duda es una de las exposiciones más relevantes de arte feminista en España.

⁴⁴ Como se ha afirmado a lo largo de esta investigación, es necesario más investigaciones sobre el tema.

1.4 OBJETIVOS.

1. Realizar un estudio que permita conocer las fotografías del cuerpo femenino, desde una perspectiva feminista, y que hayan sido creadas por fotógrafas españolas, desde los años de 1980 hasta 2011.
2. Reunir y clasificar a las fotógrafas que han desarrollado su trabajo sobre representaciones del cuerpo femenino, bajo parámetros de selección elaborados de acuerdo a las hipótesis propuestas.
3. Analizar el significado iconográfico, iconológico y feminista que tienen esta clase de imágenes del cuerpo femenino.

1.5 HIPÓTESIS.

La hipótesis que se plantea, y en la que se fundamenta el desarrollo de esta investigación, es la siguiente:

A lo largo de los últimos 30 años, las fotógrafas españolas, han creado imágenes del cuerpo femenino teniendo en cuenta un enfoque feminista. Estas representaciones del cuerpo femenino realizadas por fotógrafas españolas están dejando atrás los estereotipos que se han establecido en el transcurso de la historia de la fotografía, como son la idealización y objetualización del cuerpo femenino.

A continuación se presentan los enunciados que complementan la hipótesis general:

Las fotógrafas representan una imagen personal y real de lo que es para ellas el cuerpo femenino; desde como lo sienten, como lo interpretan o como el cuerpo de la mujer ha dejado de ser un "objeto pasivo" a ser cimentado desde un contexto de "sujeto". Es decir, la misma mujer se ha apropiado de su cuerpo y desarrolla imágenes fotográficas, a partir de su punto de vista.

Rechazan (deconstruyen) el icono de un "cuerpo femenino", creado y expuesto desde la perspectiva patriarcal.

Rompen con los arquetipos impuestos y construyen una nueva representación de lo que simboliza su cuerpo.

2. MARCO TEÓRICO E HISTÓRICO.

2.1 FEMINISMO.

¿Por qué incluir en un trabajo de fotografía hecha por mujeres el feminismo?. Es la primera pregunta que se harían los lectores al ver este estudio, la historia de las mujeres en el arte ha tenido mucho que ver con esta teoría⁴⁵ y no solo la de las mujeres en el arte sino de las mujeres en general, siendo un movimiento social⁴⁶ que ha reivindicado el papel de la mujer en la sociedad⁴⁷, cambiando los estereotipos prestablecidos y los conceptos de identidad que se tenían de la mujer. Y al mismo tiempo, en lo referente al arte, ha permitido que la mujer artista tenga un papel fundamental en la sociedad contemporánea, el cual ha venido evolucionando en la tradición femenina y ha ganado un lugar en ésta.

En las siguientes páginas se presentará una breve reseña de la historia, de las teorías, de la estética feminista, de la relación entre arte, feminismo, y fotografía. De esta manera se intenta introducir al lector en un trabajo de mujeres fotógrafas que han buscado y logrado un papel importante en la sociedad actual.

Como en la mayoría de movimientos filosóficos y sociales, es un tanto difícil dar una definición exacta y precisa de lo que significa la ideología, ya que es muy trascendental y en la mayoría de los casos pueden surgir polémicas acerca de su significado; sin embargo, es necesario conocer su significado y tener un punto de partida que permita establecer las principales premisas e ideales del concepto.

El tema de interés en este caso es el concepto de "Feminismo", qué es, qué se entiende por él y cuáles son sus principales fundamentos. Revisando la

⁴⁵ La teoría feminista se postula como una teoría crítica de la sociedad, como una teoría que es emancipadora y reflexiva que puede ayudar a las mujeres en sus luchas, que les permita superar la opresión y explotación. Como lo afirma Celia Amorós en su *Teoría Feminista: De la Ilustración a la globalización Vol. 1*.

⁴⁶ Se ha involucrado este término desde la designación de los movimientos nacidos en los lustros finales del siglo XIX sufragistas en pro de la igualdad de los derechos de la mujer, los cuales se mencionarán más adelante, hasta la aparición del Movimiento de Liberación de las Mujeres que se creó en Francia, en 1970.

⁴⁷ La mujer ha venido ganando un papel destacado en la sociedad e igualmente han surgido los estudios de la mujer, y posteriormente los estudios de género han posibilitado que comiencen a manifestarse los sesgos sexistas en las diferentes artes, y estos son los estudios de la construcción social, de las diferencias sexuales en un momento o lugar histórico dado.

bibliografía feminista para este asunto en concreto, se encuentran una gran cantidad de libros e investigaciones sobre el tema,⁴⁸ que lo dotan de contenidos teóricos y argumentos, donde llama la atención las palabras de la profesora Victoria Sau⁴⁹, quien afirma que las mujeres feministas no se han preocupado demasiado en definir el término sino se han preocupado más por hacer feminismo. Queriendo marcar una diferencia, la profesora Sau, en su libro *Diccionario Ideológico Feminista*, presenta tres definiciones del concepto, de las cuales, las dos primeras son bastante interesantes, ya que recopilan la definición que tienen del concepto dos diccionarios "patriarcales"⁵⁰:

- Diccionario (patriarcal) Ilustrado de la Lengua: "Doctrina social que concede a la mujer igual capacidad y los mismos derechos que a los hombres."
- Diccionario (patriarcal) Larousse: "Feminismo: Tendencia a mejorar la posición de la mujer en la sociedad".

Se refutan estas definiciones porque claramente no incluyen la verdadera esencia del feminismo, y parece bastante difícil para publicaciones patriarcales conseguir un concepto adecuado. La profesora concluye con la que se considera una gran definición, que integra todos los principios de este ismo:

El feminismo es un movimiento social y político que se inicia formalmente a finales del siglo XVIII - aunque sin adoptar todavía esta denominación- y que supone la toma de conciencia de las mujeres como grupo o colectivo humano, de la opresión, dominación, y explotación de que han sido y son objeto por parte del colectivo de varones en el seno del patriarcado bajo sus distintas fases históricas de modelo de producción, lo cual las mueve a la acción para la liberación de su sexo con todas las transformaciones de la sociedad que aquella requiera (Sau, 1981: 40).

⁴⁸ Algunos de los libros, más relevantes en la literatura feminista, son los siguientes: *El segundo sexo* (1949) por Simone de Beauvoir, *La mística de la feminidad* (1963) por Betty Friedan, obras básicas en la fundamentación del discurso feminista, y las que inspirarían más adelante otras como: *La dialéctica del sexo* (1970) por Shulamith Firestone, *Política Sexual* (1971) de Kate Millet, *La condición de mujer* (1971) por Juliet Mitchell, por citar algunos ya que se encuentra una abundante literatura sobre el tema.

⁴⁹ Licenciada en Psicología y en Historia Contemporánea, profesora de Psicología Diferencial en la Universidad de Barcelona. A partir de la psicología y la antropología afirma el carácter histórico, político y cultural del "ser mujer". Ha escrito diversos libros sobre el feminismo, entre ellos están *Manifiesto para la liberación de la mujer*, *Un diccionario ideológico feminista*, *Ser mujer fin de una imagen tradicional* y *Aportaciones para una lógica del feminismo*.

⁵⁰ El término patriarcado es definido como un sistema de dominación del colectivo de los varones, sobre el colectivo de las mujeres y su ejercicio es acorde con la categoría serial de opresión. Ver más de este tema en *El feminismo liberal estadounidense de Posguerras, Teoría Feminista: de la Ilustración a la globalización Vol. 2*.

Esta definición es muy acertada, ya que expone de una manera simplificada las principales premisas de este movimiento, donde no hay espacio para exclusiones, y relata, sin duda, que este ha sido un movimiento surgido de luchas y de minorías, buscando mejorar el papel de la mujer en la sociedad, el cual pretende crear una convivencia equitativa.

2.1.1 UN POCO DE HISTORIA.

El feminismo empieza y se manifiesta en una larga disputa, hecha por mujeres, que han luchado por reivindicar sus derechos. Entre las que se encuentran como precursoras de lo que hoy llamamos *feminismo*⁵¹ están Christine de Pisan⁵², Marie Wollstonecraft, Olympe de Gouges. Estas mujeres adelantadas a su época en lo que se refiere a sus pensamientos no se conformaban con ser subyugadas por los estereotipos que el varón había construido acerca de la mujer, que era considerada un ser no racional y menor de edad. Con sus teorías y críticas lograron dar el primer paso en el nacimiento de un movimiento que cambiaría la historia de la sociedad. Christine de Pisan comenzó escribiendo baladas de lamentación por la muerte de su esposo, pero posteriormente se dedicará a escribir temas relacionados con la historia, la política, y la condición de la mujer. Este cambio en la temática de sus obras se debe principalmente a una renovación en el ámbito cultural, a un incipiente humanismo, que despertará el interés de los intelectuales del momento por las disciplinas relacionadas con todo aquello que rodea al ser humano. La mujer y su condición será un argumento tratado ampliamente por la autora italiana en varias de sus obras. Christine será la iniciadora de lo que se conocerá durante el Renacimiento como la "Querelle des Femmes", movimiento de defensa de la mujer llevado a cabo por diversas intelectuales del momento y que surge a raíz de su obra *Cartas de la Querella del Roman de la Rose* (1398-1402), contra la segunda parte de esta obra escrita por Jean de Meun, donde el autor ataca duramente a las mujeres. En 1405 escribe *La*

⁵¹ El termino feminismo, surge primero en Francia "Feminisme" y es adoptado en Inglaterra a partir de 1890 (Feminism) en sustitución de Womanism, "Mujerismo".

⁵² Nace en Venecia en 1364, su padre, Tommaso da Pizzano, debe trasladarse a la corte parisina de Carlos V de Valois, por este motivo recibe una completa y esmerada educación debido a las amplias posibilidades que le ofrecía vivir en la corte (contará con la enorme Bibliothèque Royale) y especialmente al empeño de su padre, en contraste con la actitud de su madre, que se opone duramente a la instrucción de su hija en materias que no sean otras que las relacionadas con las tareas domésticas.

ciudad de las damas, donde presenta un interesante fragmento de lo necesario que es la educación para las mujeres:

Si fuera costumbre mandar a las niñas a la escuelas e hiciéranles luego aprender las ciencias, cual se hace con los niños, ellas aprenderían a la perfección y entenderían las sutilezas de todas las artes y ciencias por igual que ellos... pues... aunque en tanto que mujeres tienen un cuerpo más delicado que los hombres, más débil y menos hábil para hacer algunas cosas, tanto más agudo y libre tienen el entendimiento cuando lo aplican. Ha llegado el momento de que las severas leyes de los hombres dejen de impedirles a las mujeres el estudio de las ciencias y otras disciplinas. Me parece que aquellas de nosotras que puedan valerse de esta libertad, codiciada durante tanto tiempo, deben estudiar para demostrarles a los hombres lo equivocados que estaban al privarnos de este honor y beneficio. Y si alguna mujer aprende tanto como para escribir sus pensamientos, que lo haga y que no desprecie el honor sino más bien que lo exhiba, en vez de exhibir ropas finas, collares o anillos. Estas joyas son nuestras porque las usamos, pero el honor de la educación es completamente nuestro (de Pisan, 1405).

Sin duda la base de la igualdad radica en la educación que la mujer pueda llegar a tener. De esta misma manera pensaba Marie Wollstonecraft⁵³, quien escribió *Vindicación de los Derechos de la Mujer*, el cual es un tratado político, una guía de comportamiento y un tratado educacional, donde su principal argumento es que las mujeres deberían ser educadas racionalmente, de modo que pudieran así contribuir a la sociedad. Wollstonecraft contesta de forma contundente a escritores como James Fordyce⁵⁴ y filósofos machistas como Jean-Jacques Rousseau⁵⁵.

Contrariamente a las tesis de estos filósofos, Wollstonecraft mantiene que las esposas deberían ser las compañeras racionales de sus maridos. Apunta que si una sociedad decide dejar la educación de sus hijos a las mujeres, éstas deben estar bien educadas para poder pasar el conocimiento a la siguiente generación. Declara que las mujeres son estúpidas y superficiales, pero dice que no es debido a una deficiencia innata sino a que los hombres les han negado el acceso a la educación. Está decidida a ilustrar las limitaciones que la falta de educación ha supuesto a las mujeres; poéticamente, escribe:

⁵³ Filósofa y escritora inglesa (1759-1797), precursora de la filosofía feminista. Su temprana defensa de la igualdad y sus ataques al feminismo convencional y a la degradación de la mujer fueron la antesala de la aparición del movimiento feminista.

⁵⁴ Escritor escocés y perteneciente al clero, que se dio a conocer por su obra *Sermones para mujeres jóvenes* (1766), que hablaban de la subyugación de la mujer hacia el hombre.

⁵⁵ Filósofo suizo, el cual sostiene que la mujer no necesita educación racional. En su obra *Emilio* (1762) argumenta que la mujer debería ser educada para el placer.

Enseñadas desde su infancia que la belleza es el cetro de las mujeres, la mente se amolda al cuerpo y, errante en su dorada jaula, sólo busca adornar su prisión (Wollstonecraft, 1792: 157).

La implicación de esta afirmación es que, sin el daño ideológico que anima a las jóvenes desde temprana edad a centrar su atención en la belleza y las mejoras exteriores, las mujeres podrían lograr mucho más. Se deduce que Wollstonecraft aboga por un movimiento femenino ilustrado, donde por medio de la educación la mujer consiga una autonomía.

En 1791 Olympe de Gouges⁵⁶ hizo la "Declaración de los Derechos de la Mujer y la Ciudadana", como contra partida a los "Derechos del Hombre y el Ciudadano", proclamados tras la Revolución Francesa. Es el primer documento que se refiere a la igualdad jurídica y legal de las mujeres en relación con los hombres, constituye por sí mismo un alegato brillante y radical en favor de las reivindicaciones femeninas y una proclama auténtica de la universalización de los derechos humanos. Olympe denunciaba que la revolución olvidase a las mujeres en su proyecto de igualdad y libertad. Defendía que la: "Mujer nace libre y debe permanecer igual al hombre en derechos" y que "la Ley debe ser la expresión de la voluntad general; todas las Ciudadanas y los Ciudadanos deben contribuir, personalmente o por medio de sus representantes, a su formación". Como se puede observar los orígenes del feminismo han sido ocasionados por hechos históricos, los cuales han tenido diferentes momentos y épocas, desembocando en la lucha de la mujer para poder acceder a las libertades que tienen las mujeres actualmente.

En esta historia del feminismo es interesante conocer la participación de un hombre llamado John Stuart Mill⁵⁷, quien se casó con Harriet Taylor, quien desempeñó una importante influencia sobre su trabajo e ideas tanto durante su amistad, como durante su matrimonio. La relación con Harriet inspiró la defensa de los derechos de las mujeres por parte de Mill, el cual decía que si su pareja no era feliz él tampoco lo era, ya que la felicidad de la pareja desembocaba en su propia felicidad, y para ser feliz la mujer necesitaba trabajar y ser libre. Mill luchó para que en Inglaterra se establecieran los

⁵⁶ Es el pseudónimo de Marie Gouze, escritora francesa, autora de *La Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana* en 1791. Revolucionaria, reclamaba un trato igualitario hacia las mujeres en todos los ámbitos de la vida, tanto públicos como privados: derecho al voto y a la propiedad privada, poder participar en el educación y en el ejército, y ejercer cargos públicos llegando incluso a pedir la igualdad de poder en la familia y en la Iglesia.

⁵⁷ Fue un filósofo, político y economista inglés representante de la escuela económica clásica y teórico del utilitarismo.

derechos de la mujer y escribió la obra *La esclavitud de la mujer*, donde argumenta el porqué de las relaciones desiguales entre los sexos en nombre de la ley son "malas en sí mismas" y forman uno de los principales obstáculos para el progreso de la humanidad. Para el autor, la desigualdad debería substituirse por una "igualdad perfecta" sin privilegio ni poder para un sexo ni incapacidad alguna para otro. Mill sostiene que esta desigualdad está arraigada a un sentimiento y no a la razón. En Estados Unidos el primer documento colectivo del feminismo lo constituye la denominada Declaración de Seneca Falls⁵⁸, aprobada el 19 de julio de 1848 en una capilla metodista del estado de Nueva York; como resultado de ello, este hecho es considerado como el nacimiento del movimiento feminista.

2.1.2 MOVIMIENTO SUFRAGISTA.

La sociedad industrial⁵⁹ y el liberalismo no aportaron cambios importantes a la situación política, legal, y económica de las mujeres, ya que estas siguieron siendo discriminadas con respecto a los hombres. Solamente se abrió el camino hacia el trabajo femenino en las fábricas y las minas, pero en condiciones de extrema explotación y marginadas salarialmente, frente a sus compañeros de trabajo. La mujer también estaba vetada para desempeñar las áreas profesionales de más responsabilidad así como la educación superior, siendo relegada en el caso de la burguesía al ámbito doméstico y también estaba excluida del sufragio universal. A pesar de todas sus anteriores luchas las mujeres seguían siendo subyugadas y todavía tenían un largo camino por recorrer para alcanzar sus derechos y la tan anhelada igualdad ante los hombres. Estos sucesos propiciaron a partir de la segunda mitad del siglo XIX el nacimiento del *Movimiento Sufragista*⁶⁰, que reivindicaba el derecho al voto de las mujeres como paso previo al feminismo, es decir, a conseguir la plena igualdad de derechos respecto a los hombres. El movimiento sufragista no se constituyó en grandes masas y sin embargo se arraigó con más fuerza en las

⁵⁸ O "Declaración de sentimientos", un documento basado en la Declaración de Independencia de los Estados Unidos en el que denunciaban las restricciones, sobre todo políticas, a las que estaban sometidas las mujeres: no poder votar, ni presentarse a elecciones, ni ocupar cargos públicos, ni afiliarse a organizaciones políticas o asistir a reuniones políticas.

⁵⁹ Sociedad en que la industria es la forma dominante de producción. En los países occidentales tuvo lugar una profunda transformación de las relaciones económicas, debido a una intensa expansión de la industria. Este fenómeno se ha llamado Revolución Industrial, la sociedad industrial fue una consecuencia de este proceso de industrialización.

⁶⁰ El movimiento surgió en 1870 y duró hasta 1945. El derecho al voto ocurrió en diferentes años, Reino Unido en 1918, en España en 1931.

mujeres urbanas de clase media, que poseían un cierto grado de educación. Las obreras antepusieron sus reivindicaciones de clase a sus propios intereses como mujeres. Las campesinas por su baja formación, su dedicación íntegra al trabajo, la carencia de tiempo libre y su aislamiento, fueron las últimas y más reacias a incorporarse a los movimientos emancipadores. Las principales defensoras del sufragismo y posteriormente del feminismo fueron mujeres británicas y estadounidenses, seguidas de escandinavas y holandesas.

El sufragismo surgió en Reino Unido y Estados Unidos, que adoptaron el régimen capitalista, países de clase media poderosa y con unos ideales democráticos asentados en sus instituciones políticas. Conocidas figuras del movimiento por la emancipación femenina fueron la británica Emmeline Pankhurst (1858-1928), fundadora de la Unión Social y Política de Mujeres (WSPU) e inspiradora de diversos tipos de protesta (Manifestaciones, Huelgas de hambre). Emily Davison (1872-1913), que murió en una de sus acciones de protesta al arrojarle a los pies de un caballo de la cuadra real en el transcurso de una carrera celebrada en Derby. En Alemania sobresalió Rosa Luxemburgo (1870-1918), brillante intelectual y militante del comunismo alemán, muerta durante la sublevación espartaquista de 1918.

La concientización social de la mujer se alcanzó en la Primera Guerra Mundial. Durante este conflicto la mujer suplió al hombre en sus habituales tareas mientras éste luchaba en el frente, poniendo de relieve que si era competente para realizar trabajos propios del varón, también lo era para gozar de sus derechos. Para el Movimiento Sufragista conseguir su propósito no fue fácil, fue un proceso de luchas y revoluciones constantes, también de muchas pérdidas de vidas humanas, ya que muchas mujeres murieron por la causa y otras fueron llevadas a prisión⁶¹ por las protestas que se realizaron. Una dura batalla que dio sus frutos en 1945, cuando ya en muchos países se reconoció el derecho al voto de la mujer.

⁶¹ Ethel Mary Smyth, (1858 -1944) fue una compositora inglesa y una de las líderes del movimiento sufragista. Cuando la líder de la WSPU Emmeline Pankhurst llamó a los miembros de la organización a romper las ventanas de los políticos anti-sufragistas como protesta, Smyth (junto a 108 mujeres) lo hizo. Cumplieron dos meses en la prisión de Holloway.

2.1.3 NEOFEMINISMO.

Tal vez se creía que ya todo estaba hecho, que con la adquisición del voto y una serie de reformas que mejoran la calidad en el trabajo de la mujer todo había terminado y las mujeres se conformarían con una "supuesta igualdad" con los hombres en la sociedad; pero no fue así y el feminismo continuó y resurgió. Entre sus razones fundamentales se llegó a una época en la que la misma sociedad obligaba a la mujer a seguirse cuestionando si todo estaba bien, o había algo más que ser la esposa y madre, y únicamente asumir este rol en la sociedad, ser vista como un mero cuerpo cuyas funciones biológicas eran lo más importante para satisfacer los establecimientos de lo que quería el patriarcado que fuese la mujer.

En ese momento tan oportuno y necesario en el desarrollo del movimiento, la escritora francesa Simone de Beauvoir⁶² publica el imprescindible libro *El Segundo Sexo*, (1949), el cual es una bisagra entre el feminismo ilustrado y el neofeminismo⁶³. Considerada también una de las obras más relevantes a nivel filosófico del siglo XX, donde la autora proponía un mundo de iguales.

La teoría principal que sostiene Beauvoir es que "la mujer", o más exactamente lo que entendemos por mujer (coqueta, frívola, caprichosa, salvaje o sumisa, obediente, cariñosa, etc.) es un producto cultural que se ha construido socialmente. La mujer se ha definido a lo largo de la historia siempre respecto a algo: como madre, esposa, hija, hermana. Muchas de las características que presentan las mujeres no les vienen dadas de su genética, sino de cómo han sido educadas y socializadas. Y como lo dijo, Mary Wollstonecraft "No se nace mujer, se llega a serlo". El patrón de medida fue, con obcecada persistencia, masculino. Lo varonil era el ser, lo femenino era lo otro y lo segundo.

Las mujeres no habían sido sujetos independientes y autónomos. No se definían por sí mismas sino por las valoraciones moralmente dominantes de los hombres.

⁶² Nace en París, (1908-1986), novelista francesa, filósofa existencialista y feminista. Fue profesora de filosofía hasta 1943 en escuelas de diferentes lugares de Francia, como Ruán y Marsella. Su obra no se limitó, exclusivamente, al feminismo. También escribió reflexiones sobre la creación literaria; sobre el desarrollo de la Izquierda, antes y después de la Segunda Guerra; sobre el dolor y la percepción del yo, en los linderos del psicoanálisis; y las premisas profundas del Existencialismo.

⁶³ Ver más sobre este tema en Celia Amorós en su *Teoría Feminista: de la Ilustración a la globalización Vol. 1*.

Beauvoir proponía una sociedad igualitaria, un mundo de iguales donde ambos sexos se beneficiasen.

Se creó el *Movimiento de Liberación de las Mujeres* en Francia en 1970, siendo una gran experiencia de lucha generalizada de mujeres, como lo describe Robin Morgan⁶⁴:

Como quiera que creíamos estar metidas en la lucha para construir una nueva sociedad, fue para nosotras un lento despertar y una deprimente constatación descubrir que realizábamos el mismo trabajo en el movimiento que fuera de él: pasando a máquina los discursos de los varones, haciendo café pero no política, siendo auxiliares de los hombres, cuya política, supuestamente, replazaría al viejo orden (Morgan, 1970).

De nuevo fue a través del activismo político junto a los varones como las mujeres tomaron conciencia de la peculiaridad de su opresión. Puesto que el hombre nuevo se hacía esperar, la mujer nueva decidió comenzar a reunirse por su cuenta. La primera decisión política del feminismo fue la de organizarse en forma autónoma, separarse de los varones, decisión con la que se constituyó el Movimiento de Liberación de la Mujer y también el proyecto federal Works Progress Administration (WPA), para apoyar las luchas de las mujeres en pro de su reconocimiento profesional y hacer las primeras protestas contra el racismo y el sexismo.

2.1.4 TEORIAS FEMINISTAS.

A raíz de la publicación de las obras mencionadas anteriormente, las cuales tenían postulados filosóficos y sociológicos, el movimiento feminista debía fundamentar sus bases e ir más allá, construyendo principios y conocimientos, y tener referentes teóricos, para que no se cuestionen sus ideologías, ni la base del movimiento, como cualquier otro movimiento en función de la sociedad, y en este caso como representante de las mujeres. Es en este punto donde se presenta el feminismo como una teoría crítica de la sociedad, que busca desarrollar una teoría emancipadora y reflexiva que pueda ayudar a las mujeres con sus luchas, para superar la dominación y explotación, desarrollando un análisis explicativo-diagnóstico de la opresión de las mujeres a través de la historia, la cultura, y la sociedad. El feminismo como paradigma

⁶⁴ Feminista radical estadounidense, también fue activista, escritora, poeta y editora.

de creación de ideas de autonomía, igualdad, solidaridad, y de nuevas categorías interpretativas, dando nombre a cosas invisibles, pasando del espacio privado al público.

Es importante mencionar que no existe una sola teoría feminista sino que se dividen en diferentes feminismos como son: feminismo radical, feminismo liberal, feminismo blanco, feminismo negro, feminismo lesbiano, ecofeminismo, ciberfeminismo, donde su desafío está en articular esta diversidad. Algunas de las más influyentes teóricas del movimiento son Julia Kristeva⁶⁵, Rosi Braidotti⁶⁶, Teresa de Lauretis⁶⁷, Celia Amorós⁶⁸, María Mies⁶⁹, entre otras.

En la década del 80, las teorías feministas continuaron teniendo el desafío de encontrar respuesta al crucial interrogante de hallar los mecanismos que producen la desigualdad sexual; desigualdad también respecto a los varones en el acceso a la esfera pública, como distribución de los recursos, el poder y reconocer los iguales. La muerte del feminismo como movimiento social no implica la desaparición de las feministas como agentes políticos ni la del feminismo como un conjunto de prácticas discursivas siempre en un desarrollo. Actualmente se encuentra un respetado estatus académico del mismo, con grupos de estudios y asambleas de mujeres, que siguen construyendo diferentes teorías con un gran compromiso para la creación de un espacio cultural y de cambio social. Todo comienza tratando de describir la historia; describirla por una historia de mujeres, por un pensamiento femenino que busca ser el sujeto de la historia, un agente narrativo. Un discurso que tiene un mismo fin, y se centra en diferentes definiciones empezando por diferentes feministas que definen el androcentrismo (Sanahuja, 2002:23).

⁶⁵ Nacida en 1941 en Bulgaria, es una filósofa, teórica de la literatura y el feminismo, psicoanalista y escritora francesa de origen búlgaro. Su obra, de gran complejidad, se enmarca por lo general en la crítica del estructuralismo, con influencias de Claude Levi-Strauss, Roland Barthes, Michel Foucault, Freud y, ante todo, Lacan.

⁶⁶ Filósofa italiana que ha escrito del feminismo posmoderno.

⁶⁷ Es una teórica posestructuralista y cinematográfica italiana, nacida en Milán en 1938. Es una abanderada de la Teoría Queer. Fue la primera en emplear la palabra Queer para los homosexuales, lo que hace imposible deducir su sexo.

⁶⁸ Filósofa y teórica del feminismo, es una de las pensadoras más destacadas en la actualidad. Abandera el llamado feminismo de la igualdad y ha centrado una parte importante de su investigación en la construcción de las relaciones entre Ilustración y feminismo.

⁶⁹ Profesora alemana de sociología, en sus obras desarrolla la metodología feminista y el ecofeminismo.

Amparo Moreno Sarda⁷⁰ define el *androcentrismo* como la forma de conocimiento propia del sexismo patriarcal y establece esta ideología en los siguientes puntos:

- Los hombres imponen la supremacía sobre las mujeres a nivel social y en las elaboraciones conscientes en la sociedad.
- Visión distorsionada de las mujeres.
- Exclusión de las mujeres no solo como sujetos productores de elaboraciones lógico-científicas sino también como objeto de análisis de las mismas.

Margrit Eichler⁷¹, dice que este constituye una de las principales formas del sexismo, bajo el cual las mujeres son vistas como objetos pasivos de la historia, e insiste en dos tipos extremos de androcentrismo, la "gynopia", o invisibilidad de las mujeres y la "misoginia", el odio a las mismas. A mediados de la década de los setenta se empieza a desarrollar en España el movimiento feminista, el cual se centró en adoptar la política del sufragio y el movimiento obrero. En cambio en Francia e Italia este movimiento se interesó por la vida cotidiana, el cuerpo, la maternidad, en llevar a la práctica la frase de Kate Millet, "Lo personal es político". A finales de la década el *Movimiento Feminista* empezó a cuestionar el concepto de "patriarcado", que se entendía desde el siglo XVII, como "derecho del padre", y se refería al sistema que históricamente las legislaciones griegas y romanas tenían, en el cual el hombre como cabeza de familia ejerce un poder legal y económico sobre los otros miembros de la familia. Kate Millet lo consideraba como una institución política, una red de estructuras sociales cuyo nexo común y articulador era el cariz político de la relaciones entre los sexos. Gerda Lerner⁷² amplía la definición del patriarcado, relacionándola a profundos cambios en la organización del parentesco, en las relaciones económicas, creación de burocracias civiles y religiosas,

⁷⁰ Catedrática de Historia de la Comunicación del Departamento de Periodismo de la Universidad Autónoma de Barcelona. Fundadora del Feminario Mujeres y Cultura de Masas, y directora del Laboratorio de Comunicación Pública de la UAB. Ha publicado varios libros de crítica hacia la sociedad patriarcal como *La crítica al pensamiento académico androcéntrico*, *La otra política de Aristóteles*, su Tesis Doctoral; 1986, *El Arquetipo viril protagonista de la historia*, *De qué hablamos cuando hablamos del hombre*.

⁷¹ Socióloga y catedrática de la Universidad de Toronto.

⁷² Profesora de historia en la Universidad de Wisconsin, es una de las pioneras del currículo de la historia de las mujeres americanas.

propiciando la aparición de dioses masculinos. Sara Morace⁷³ insiste en que el nacimiento del patriarcado ha sido seguido por una cadena de coerciones que implican el uso de la fuerza y la presencia de especialistas para ejercitarlas, donde el poder patriarcal ha desmantelado las sociedades matrísticas. Carole Pateman⁷⁴ plantea que el patriarcado se refiere a una forma del poder político, totalmente vigente, y afirma que es necesario distinguir tres formas del mismo: el pensamiento patriarcal tradicional, que otorga todas las relaciones de poder al derecho paterno; la teoría del patriarcado clásico, que dice que el poder político y el patriarcal son idénticos; y por último el patriarcado moderno, que empezó a finales del siglo XVII, con un patriarcado estructurador de la sociedad civil capitalista.

María Encarna Sanahuja⁷⁵ concluye que las estudiosas del patriarcado son conscientes de que el derecho de los hombres estructura las relaciones de poder sobre el cuerpo de las mujeres, enfocándose en la subordinación de las mismas, considerando la reproducción y/o la sexualidad como las claves del patriarcado. Victoria Sau, define el patriarcado como una toma de poder histórica por parte de los hombres sobre las mujeres, cuyo agente ocasional fue el orden biológico, elevado éste a la categoría política y económica.

Las teorías que se explicaran a continuación, surgen a partir de la *Segunda Ola Feminista*, que hace referencia al *Movimiento de la Mujer* a principios de los años 60 y dura hasta finales de los años 70. Como consecuencia de este movimiento se originan tres perspectivas feministas, que son: *el feminismo liberal*, *el feminismo radical* y *el feminismo socialista*. Estos enfoques comparten la idea de igualdad total, un incremento de derechos, reivindicación de una libre sexualidad; sin embargo, cada uno instaura una configuración diferente y criterio propio. Igualmente esta división de los feminismos genera diversas críticas de uno hacia otro, indicando que se ha empezado una etapa del feminismo crítico, es decir, las feministas que toman partido de uno critican el otro.

⁷³ Escritora feminista, autora del libro *Origen mujer: Del matrismo al patricardo*, 1999 y del ensayo *Manos de mujeres*, el cual se puede leer en <http://espanol.groups.yahoo.com/group/rupestreweb/message/4292>

⁷⁴ Doctora de la Universidad de Oxford, ha desarrollado políticas y teorías feministas. En 2007 fue nombrada, integrante de la Academia Británica.

⁷⁵ Fue profesora titular de Prehistoria de la Universidad Autónoma de Barcelona.

2.1.4.1 FEMINISMO LIBERAL.

La propuesta de este feminismo es reclamar la incursión de las mujeres en la esfera pública, exigiendo igualdad y autonomía con los varones, derecho a la educación y al aborto, equivalencia de oportunidades. Según Ana de Miguel⁷⁶, este feminismo se caracteriza por definir la situación de las mujeres como una situación de desigualdad y postula la igualdad de los sexos. Este enfoque feminista tiene su origen y sigue las premisas establecidas por la primera ola feminista ilustrada, donde participaron mujeres como Mary Wollstonecraft y las sufragistas, las cuales proclamaban libertad, igualdad y autonomía moral. La mayor representante del feminismo liberal, fue Betty Friedan, quien en 1966 fundó una organización de gran influencia para este tipo de feminismo en Estados Unidos, y fue la Organización Nacional para la Mujeres⁷⁷ (NOW), y en el año 1963 escribió su obra cumbre, *"La mística de la feminidad"*, en donde se denuncia el rol que la sociedad asigna a las mujeres, basándose en la pasividad sexual, sometimiento por parte del varón y la consagración en la crianza de los hijos, ya que se considera que las mujeres en su esencia interior padecen de varios trastornos, que se denominaron "el mal que no tiene nombre".

El feminismo liberal demanda el acceso al mundo laboral de las mujeres pero sin abandonar el mundo privado de las mismas, ya que también se pretende luchar por reivindicar las tareas del hogar, siendo el papel de ama de casa un espacio de contención que está depreciado y silenciado, y que no cuenta con ningún valor social.

Así mismo, este feminismo creó un estereotipo de mujer donde esta debe tener como prioridad en su vida ser esposa y madre e igualmente, para realizarse plenamente, debe ir en busca de su papel en la esfera pública. Es decir que este feminismo tiene como objetivo conciliar la esfera pública y privada. Carole Pateman hace una crítica a este tipo de feminismo, afirmando que las mujeres asisten al espacio público sin renunciar al privado mediante la firma de un contrato sexual, el cual es el matrimonio, y este les hace estar atadas al hogar.

⁷⁶ Doctora en Filosofía de la Universidad Autónoma de Madrid, sus líneas de investigación van desde teorías feministas, hasta movimientos sociales.

⁷⁷ Es la mayor organización feminista de Estados Unidos, ya que se mantiene vigente con más de 500.000 miembros contribuyentes. Para más información de la misma ir a <http://www.now.org/>

2.1.4.2 FEMINISMO RADICAL⁷⁸.

Esta corriente de feminismo se caracteriza por su discrepancia con el feminismo liberal. Se orientó a la sexualidad, la reproducción y el amor, y no en la economía y el trabajo como el liberal. Crítica al patriarcado como opresor de la mujer y afirma que este es mantenido por el matrimonio y la familia mediante la división sexual del trabajo (Sanahuja, 2002:23). Este alimenta la desigualdad social, basado en la dominación del varón sobre la mujer, debido al rol reproductivo de esta, y se basa en las relaciones de poder que sostiene la sociedad, para construir la supremacía masculina.

Alison Jaggar⁷⁹ afirma que este tipo de feminismo establece que las relaciones patriarcales prepararon el camino para el desarrollo del capitalismo, donde la desigualdad de género es un asunto estructural que no se puede aliviar mediante la educación ni mediante cambios de actitud. El hombre es el enemigo de la mujer; las mujeres constituyen una clase, con el interés común de liberarse de la opresión masculina. Las causas universales del patriarcado son la explotación de la biología femenina, los arreglos familiares basados en las relaciones heterosexuales y en el matrimonio con subordinación de la mujer al hombre.

Los textos más representativos de este movimiento fueron "*Política Sexual*" de Kate Millet, quien afirma en esta publicación que el sexo reviste un cariz político debido al poder y la dominación que acompaña en muchas ocasiones a la actividad sexual; analiza las relaciones sociales entre los sexos, y ofrece una visión global y sistemática del patriarcado. Por último investiga sobre las transformaciones de las relaciones sexuales tradicionales y la mentalidad reaccionaria que se ha implantado, logrando la continuidad del patriarcado. Y también "*Dialéctica del sexo*" de Shulamit Firestone, quien afirma en esta publicación que la naturaleza produjo la desigualdad básica, ya que media humanidad debe engendrar y criar hijos, y esta asimetría fue consolidada e institucionalizada posteriormente en beneficio de los hombres. Ve la maternidad como una carga de opresión femenina, recomendando la

⁷⁸ "Radical", hace referencia a que la acción arremete la raíz del problema femenino y no indica un fanatismo especial o enorme beligerancia como la palabra "radical" podría insinuar.

⁷⁹ Doctora en filosofía, ha escrito e investigado diversos trabajos de teorías feministas entre ellos *Feminist Politics and Human Nature*, 1983.

reproducción artificial como solución a la tiranía de la naturaleza (Sanahuja, 2002:23).

En 1989, Catherina MacKinnon⁸⁰ defiende la tesis que la sexualidad es al feminismo lo que el trabajo al marxismo, y es esta sexualidad la que constituye un eje de desigualdad entre los géneros. Mujeres y hombres divididos por el género se convierten en los sexos que conocemos a causa de la institucionalización del dominio sexual masculino, la dinámica del sexo como jerarquía social. Este tipo de feminismo se fundamenta en los instrumentos teóricos del psicoanálisis, del marxismo, el anticolonialismo, y en estas obras se adoptaron conceptos esenciales para el análisis feminista como el de *patriarcado*, *género* y *casta sexual*. El patriarcado es un sistema de dominación sexual, siendo el sistema básico de autoridad sobre el que se basan las demás opresiones, como la de raza y clase. El género formula la construcción social de la feminidad y la casta sexual, y manifiesta la experiencia habitual de opresión vivida por todas las mujeres (Sanahuja, 2002:26).

Este movimiento creó una organización en grupos de autoconciencia, que empezó con el New York Radical Woman⁸¹. La intención de este grupo era la de despertar la conciencia latente que todas las mujeres tienen sobre la opresión, propiciando la reinterpretación política de la propia vida y poner las bases para su transformación. Otra característica común de este feminismo radical fue el riguroso impulso igualitarista y anti jerárquico, el cual formulaba que ninguna mujer está por encima de otra, ya que las líderes que estaban no eran bien vistas y se pretendía crear una organización sin reglas donde se impidiese la hegemonía de las más dotadas. Sin embargo esta forma de concebir la igualdad creó diversos problemas, ya que esta tendencia igualitaria convertía a mujeres sin experiencia política y recién llegadas al movimiento, a quienes se les otorgaba el poder de criticar a las veteranas que ya tenían trayectoria y experiencia. Alice Echols⁸² señala que el declive de este tipo de feminismo se debió a la negación de la diversidad de las mujeres,

⁸⁰ Teórica feminista, abogada y activista americana, quien fundamenta su trabajo en tres ejes centrales: acoso sexual, pornografía y trabajo internacional. Ha publicado *Hacia una teoría feminista del Estado*.

⁸¹ De 1967 a 1969 se fundó este grupo por Shulamith Firestone, Pam Allen, Carol Hanisch, Robin Morgan, y Kathie Sarachild. Este grupo organizó diferentes protestas callejeras.

⁸² Historiadora de cultura, quien junto a Ellen Willis, escribió el libro *Daring to Be Bad. Radical Feminism in America* (1967-1975), en 1990.

ya que la tesis de la “hermandad” o “sororidad”⁸³ de todas las mujeres unidas por una experiencia común se vio amenazada por la polémica aparición dentro de los grupos de la cuestión de clase y del lesbianismo. Del mismo modo, enfrentaron diversos desacuerdos internos, ocasionando el deterioro del movimiento, siendo estas las causas principales que llevaron a mediados de los setenta a la disolución del feminismo radical (Echols, 1989:4).

2.1.4.3 FEMINISMO SOCIALISTA O MARXISTA.

Esta corriente del feminismo se basó en la utilización del marxismo de diferentes formas, tenía como base la economía y el trabajo y se vinculó con la escuela de la alienación, las teorías críticas, el marxismo estructural, teoría de la estructuración y postura empírica (Sanahuja, 2002:24). A este tipo de feminismo no le incumben las actitudes o ideas de la mujer, lo que le interesa es el trabajo realizado por las mismas, ya que éste la relaciona con la actividad económica, que es la que analiza esta corriente. El pensamiento feminista marxista se ubicaría políticamente en la esfera pública intentando alterar los elementos de producción que establecen la tirana actividad económica. El capitalismo es el culpable de la situación de opresión y sumisión de la mujer ya que fue este el que separó a la mujer del trabajo limitándola al ámbito doméstico y familiar. Según Mónica Salomón⁸⁴:

Este movimiento enfatiza el problema de la desigualdad socioeconómica, entendida desde su vinculación con la desigualdad sexual. En este sentido la opresión de las mujeres no es producto de la ignorancia o de las actuaciones intencionadas de individuos sino producto de las estructuras políticas, sociales y económicas asociadas al capitalismo (Salomón, 2005).

Una de sus exponentes más importantes, fue Heidi Hartmann⁸⁵, quien afirma que la teoría de los sistemas duales⁸⁶ define el patriarcado como un conjunto

⁸³ En la “Carta de las Mujeres a la Humanidad” de 2011, se explica en qué consiste la sororidad: este no es un concepto religioso, pero sí tiene un origen del latín ‘sor’ (hermana) y significa que ninguna está jerarquizada. Tiene como sentido la alianza profunda y compleja entre las mujeres. Es un pacto político de género entre mujeres que se reconocen como interlocutoras. No hay jerarquía sino un reconocimiento de la autoridad de cada una. Está basado en el principio de la equivalencia humana. La sororidad tiene un principio de reciprocidad que potencia la diversidad. Implica compartir recursos, tareas, acciones, éxitos. Reconocer la igual valía está basado en reconocer la condición humana de todas, desde una conceptualización teórica de lo que significa. Ver más en <http://www.mujaresenred.net/spip.php?article1771>

⁸⁴ Profesora chilena, quien aborda el tema del feminismo, la política y las relaciones internacionales.

⁸⁵ En 1979 esta feminista marxista americana publicó un artículo que se llamó, *El infeliz matrimonio entre marxismo y feminismo*. Y en 1987 fundó el Instituto de Política e Investigación para Mujeres.

de relaciones sociales entre los hombres que tienen una base material. El patriarcado no solo es una ideología sino que abarca una estructura social y económica; los puntos que tienen en común el patriarcado y el capitalismo constituyen el eje de la teoría de los sistemas duales, donde el control masculino es mantenido por medio de las restricciones sexuales y el poder organizativo de los hombres impide acceder a las mujeres a los recursos productivos esenciales. A Alexandra Kollontai⁸⁷ se le puede relacionar con este movimiento, ya que su lucha se fundamenta en el socialismo y la liberación de la mujer. Kollontai afirmaba que la liberación de las mujeres no se presentaría de la lucha individual sino que ésta sería posible a través de la lucha unida de hombres y mujeres para obtener el socialismo.

Así mismo, este movimiento recibe críticas del feminismo radical, como es la de no plantear con suficiente contundencia las cuestiones feministas. De esta manera Juliet Mitchell⁸⁸ empieza esbozando una tercera vía para este tipo de feminismo, retomado en 1993 Anna Jonasdottir⁸⁹, y se caracteriza por considerar como punto focal los temas propios de las mujeres, utilizando los métodos marxistas para este propósito, lo que quiere decir, sintetizar el feminismo radical con el socialista.

Una vertiente que se encuentra en esta corriente es el feminismo marxista radical, el cual elabora la premisa de que las mujeres constituyen una clase social económica, explotada por los hombres en virtud de su posición en el trabajo doméstico, la sexualidad y la reproducción considerada ésta como un trabajo productivo (Sanahuja, 2002:24). En palabras de Lidia Falcón⁹⁰, las mujeres constituyen un gran grupo determinado por la división sexual del trabajo, ya que la agrupación de mujeres en las clases sociales antagónicas se hace salvo a excepciones en razón de la clase social del marido.

2.1.4.4 FEMINISMO DE LA DIFERENCIA O CULTURAL.

Alice Echols, realiza un análisis donde afirma que el feminismo radical estadounidense habría evolucionado en busca de un nuevo tipo de feminismo

⁸⁶ Esta teoría se basa en la perspectiva de género y la producción de la vida como bases estructurales de la sociedad y tiene como objetivo definir y explicar la estructura cambiante del patriarcado.

⁸⁷ Revolucionaria rusa, quien escribe sobre las condiciones de vida de las trabajadoras y la relación entre la emancipación de la mujer y la lucha por el socialismo.

⁸⁸ Psicoanalista británica, feminista socialista, profesora de psicoanálisis y estudios de género.

⁸⁹ Profesora de Estudios de Género en la Universidad de Örebro, Suecia.

⁹⁰ Política y feminista, fundadora en 1979 del Partido Comunista de España.

para el que utiliza el nombre de *feminismo cultural*. La evolución reside en el paso de un pensamiento constructivista del género a un pensamiento esencialista. La diferencia fundamental de esta nueva propuesta con las otras corrientes ya descritas es que el feminismo cultural se afianza en la diferencia. Esta corriente se desarrolla en Francia e Italia, donde surgen diferentes escisiones dentro de la tendencia feminista de los setenta, feminismos que se autoproclaman defensores de la diferencia sexual; de ahí su designación como feminismos de la diferencia frente a los igualitarios. En los inicios de los años ochenta empieza a tener importancia el pensamiento de la diferencia sexual y la diversidad de todas las mujeres. Diferentes teóricas emprendieron su enfoque en un pensamiento de la diferencia con el cual pretenden definir una nueva identidad de mujer, que va más allá de la estructura patriarcal. El pensamiento de la diferencia sexual tiene sus raíces en la teoría psicoanalítica de Lacan⁹¹, en una definición de la identidad femenina independiente, desvinculada de la identidad masculina, creando el concepto de diferencia sexual y la necesidad de un orden simbólico nuevo (Sanahuja, 2002:37).

Una de las más importantes exponentes de esta corriente es Luce Irigaray,⁹² quien propone crear otro lenguaje para representar a la mujer, ya que el cuerpo femenino, con sus fluidos, cambios y ciclos contiene la clave, y la realidad femenina de la mutación, la inestabilidad e incluso la contradicción no puede ser comprendida, dice Irigaray, desde los parámetros de la razón masculina; en base a una revisión de las teorías filosóficas y psicoanalíticas Irigaray evidencia cómo el lenguaje es representativo de la ausencia de un orden simbólico⁹³ que dé cuenta de la especificidad femenina.

Según la profesora Raquel Osborne⁹⁴, uno de los primeros objetivos de este tipo de feminismo cultural, el cual nace en Estados Unidos y después llega a

⁹¹ Médico psiquiatra y psicoanalista francés, quien se basa en la experiencia analítica y busca reorientar el psicoanálisis para llegar a Freud.

⁹² Es doctora en Filosofía y Lingüística, asimismo tiene formación en Psicoanálisis. En 1974 fue expulsada de la Escuela Freudiana de Lacan, debido a la presentación de su tesis doctoral *El espejo de la otra mujer*, donde expone que la mujer siempre ha sido definida por el hombre.

⁹³ El orden simbólico es una expresión lacaniana, que viene a significar lo social/cultural y su adquisición por medio del lenguaje. Según las feministas francesas éste es patriarcal y se rige por la Ley del Padre, una nueva expresión de Lacan que implica las leyes psíquicas a través de las cuales interiorizamos la diferencia heterosexual y se expresa a través de un lenguaje que margina el elemento femenino y maternal.

⁹⁴ Profesora Titular de Sociología del Género de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Profesora del Máster en Feminismo y Género (2005-2007). Instituto de Investigaciones Feministas. Universidad Complutense. Profesora del Máster en Género y Políticas de igualdad, Universidad de A Coruña. Para ver más de este

Francia e Italia como feminismo de la diferencia, se orienta hacia el esquema conceptual de la ciencia moderna, basado en una serie de dualismos concebidos como polos opuestos: los pares mujer-hombre, naturaleza-cultura, privado-público, subjetividad-objetividad, pasión-razón, cuerpo-mente, concreción-abstracción. Se entendía que esta forma dicotómica de conceptualizar el mundo repartido en dos partes que no se consideran superpuestas, favorecía una visión esencialista de los sexos por la división sexual del trabajo, y se hacía derivar naturalmente de las diferencias biológicas entre los mismos. Un rasgo característico del feminismo cultural consiste en la creencia de una esencia femenina y masculina, y se plantea la tensión existente entre los rasgos específicos de la cultura femenina, los cuales dan fuerza al propio movimiento y la opresión derivada de la construcción del género, del papel que se había asignado a la mujer, del mito que la rodeaba. Las representantes del feminismo cultural establecen unos vínculos directos entre las vidas de las mujeres, sus cuerpos y el orden natural. La capacidad de ser madres las mantiene en contacto con la naturaleza, que es definida como creativa, nutricia y benigna.

Este tipo de feminismo tiene dos movimientos según la geografía, que son el feminismo francés de la diferencia, el cual inicia con el planteamiento de la mujer como lo totalmente otro y el feminismo italiano. Partiendo de esta otredad, el movimiento se fundamenta en el psicoanálisis, utiliza la indagación del inconsciente como medio predilecto de reconstrucción de una identidad propia, exclusivamente femenina. Esta corriente se relaciona con los filósofos posmodernistas como Gilles Deleuze, quien en 1968, establece el concepto de *diferencia* en un sentido que influencia sobre todo a Irigaray, ya que es partidario de una diferencia que valide lo otro; la diferencia en tanto que alteridad entendida como lo que no es idéntico, como lo otro que rompe la unidad de toda identidad, y de este modo la diferencia en el pensamiento posmoderno viene a convertirse en lo contrario de identidad⁹⁵. Del mismo modo, Jaques Derrida, para quien la *diferencia* se asemeja a la *diferancia*, y adopta el sentido de *diferir*: lo que *no es lo mismo es*, a la vez, *lo que se*

tema ir a *Debates en torno al feminismo cultural*, en *Teoría feminista: De la ilustración a la globalización*, Vol. 2, pág. 214.

⁹⁵ Para más información de este tema ver *Diferencia y Repetición*, de Gilles Deleuze, 1968.

retarda o retrasa. De este modo la *diferencia* incluye un sentido temporalizado por el que Derrida remite al movimiento que produce las *diferencias*: un movimiento que se entiende como instrumento de *deconstrucción de la escritura*⁹⁶. De la misma manera, Luce Irigaray plantea el tema de la cancelación de la figura de la madre, ya que la ley del padre censura el deseo de la madre y hace referencia a que la sociedad y cultura funcionan sobre un matricidio, un asesinato de la mujer-madre, necesitado para el establecimiento de un orden nuevo, el orden patriarcal, un orden dado a las mujeres, un orden no generado por ellas. El orden social patriarcal lo quiere así, la madre tiene que estar prohibida. El padre prohíbe el cuerpo a cuerpo con la madre. El imaginario y el simbólico de la vida intrauterina y del primer cuerpo a cuerpo con la madre son abandonados, desaparece la cultura del nacimiento (Sanahuja, 2002:42).

Hélène Cixous⁹⁷, quien al igual que Irigaray defiende que el proyecto del feminismo ha de ser recuperar y reforzar la identidad femenina en tanto que se cree una subjetividad específica y sustantiva. Su aportación a esta corriente, se enfoca en la escritura femenina donde lo imaginario ha de revelarse y también rebelarse contra las censuras de la racionalidad presentes en el discurso masculino. En "*La Risa de la Medusa*", obra de 1975, pretende inaugurar un nuevo modo de expresión lingüística, que en consonancia con una escritura femenina, retorna al ritmo y al tono, intentado reflejar lo que es la voz humana, para conseguir hablar con el cuerpo, para esto se basa en la metáfora del espejo que proyecta la propia corporalidad de la mujer como si fuera otro, estrategia de factura psicoanalista y freudiana. Con su modo de escribir que se caracteriza por la utilización constante de la metáfora, del lenguaje poético y de un uso semántico y sintáctico, busca alejarse de las normas establecidas por la escritura masculina; dice que, para ella escribir como mujer, y para mujeres, es sinónimo de expresar la diferencia, dejando así que lo femenino fluya en el texto, como posibilidad de superación al

⁹⁶ El término "deconstrucción" se refiere a una manera de analizar textos que socava los sistemas tradicionales, es decir, las estructuras, a los que Derrida llama "metafísicos", y hacen referencia a la descripción de sistemas que requieren una base fija, un «principio primero» sobre cual se puede construir una jerarquía de significados. Para más información de este tema ver *La escritura y la diferencia*, 1967.

⁹⁷ Escritora, poeta, dramaturga, filósofa, crítica literaria y especialista en retórica. Cuenta con grados honoríficos otorgados por las universidades Queen's University y la Universidad de Alberta en Canadá; la Universidad College Dublin en Irlanda; la Universidad de York y la Universidad College London en el Reino Unido; y la Universidad Georgetown, la Universidad Northwestern y la Universidad de Wisconsin-Madison en Estados Unidos.

falocentrismo por medio del cuerpo y la gestualidad femenina en la escritura (Kubissa, 2005:284).

Otra representante importante que se asocia a esta línea del feminismo de la diferencia francés es Julia Kristeva, quien replantea la pregunta de Kant, acerca de cómo se origina lo simbólico, es decir, el significado del lenguaje y del pensamiento y que le da sentido. Kristeva está muy ligada a la posmodernidad, ya que su campo de trabajo es la semiótica, y esta, la lleva a relacionarse con la estética, y con la reflexión sobre arte como producción simbólica, donde se distingue lo simbólico, que vincula al orden falocrático como significado reinante, y lo femenino como significante; con esta premisa se aleja de la perspectiva psicoanalítica de Lacan, y junto con Irigaray propone para el feminismo la idea de un lugar *pre-edípico*, anterior al orden masculino de relaciones, en el que no se había producido la separación de la simbiosis originaria de la hija con la madre. Lo que pretende es reivindicar ese momento anterior al Edipo freudiano, a la imposición del orden simbólico masculino, por el que la niña queda a merced de ese orden que la excluye a la diferencia y destierra del imaginario femenino con la madre; y es a partir de ahí que la mujer pasa para Kristeva a constituirse en *lo-Otro* de esa *Ley del Padre*. Al igual que Irigaray y Cixous, Kristeva piensa que es posible reconstruir una identidad femenina que se ha perdido en los márgenes, pero Kristeva, quiere que esa identidad se pueda resolver aceptando la posibilidad de construir un sujeto femenino, que no sea ontológicamente sustantivo, ni predefinido, ni tampoco entendido como esencia (Kubissa, 2005:287).

Para el feminismo de la diferencia existe una noción de lo simbólico, ocupándose de un lugar central, ya que identifica una relación estrecha entre el orden social y el orden simbólico, que los hace interdependientes, y es una manera con que se da significado a la realidad, en el pensamiento y el sentido que circula el lenguaje. Y sostiene que el mismo orden social no sería pensable sin un orden simbólico que lo tradujera, en palabras de Ida Dominijanni⁹⁸:

Siendo el orden simbólico la forma de sensibilidad de la experiencia, no viene tras el dato de la experiencia social, sino que la reclasifica, le reclasifica el sentido (Dominijanni, 2000).

⁹⁸ Periodista, filósofa y ensayista y está considerada como una de las intelectuales feministas más brillantes a nivel mundial. Desde 1981 ha escrito para muchas revistas de historia y de teoría feminista, y es participante activa de la comunidad feminista de filósofas Diótima de la Universidad de Verona.

Estos conceptos se empiezan a relacionar con las feministas italianas, quienes por medio de la Librería de Mujeres de Milán⁹⁹, investigan la existencia de un lenguaje capaz de expresar la diferencia sexual en obras de grandes escritoras como Virginia Woolf, Gertrude Stein, Jane Austen, etc. donde se buscaba un lenguaje para expresar lo indecible de la diferencia sexual y las primeras palabras que encontraron sirvieron para encontrar la "injusticia", presente en las relaciones entre mujeres. Al desalojar la mente la sujeción de un simbólico neutro, se había liberado la potencia simbólica de la figura materna, por lo tanto no era casual que las diferencias entre mujeres se hubiesen nombrado en relación con la madre. De esto nace el concepto de *affidamento*, el cual es la relación política y vinculante entre dos mujeres dispares para dar vida al deseo personal de existencia y de intervención el mundo (Sanahuja, 2002:45). Para terminar con el concepto del feminismo cultural o de la diferencia se expondrán las reflexiones de Victoria Sendón de León¹⁰⁰, acerca del mismo:

El feminismo de la diferencia plantea la igualdad de mujeres y hombres, pero nunca la igualdad con los hombres. No quieren ser iguales a los hombres sino que se cuestionan el modelo social y cultural androcéntrico. Quieren la igualdad ante la ley, igual salario a igual trabajo, y las mismas oportunidades, pero sin aniquilar la diferencia sexual (Sendón de León, 2006).

El feminismo de la diferencia, es el comienzo de distintas corrientes del feminismo que adoptan la diversidad como su principal característica, de los cuales se hará una breve explicación.

2.1.4.5 FEMINISMO LÉSBICO.

Por la misma época de finales de los setenta y principios de los ochenta, en Estados Unidos y Europa, surge esta corriente crítica, que cuestiona la posición de las mujeres y los homosexuales en la sociedad. Algunas de sus pensadoras y activistas principales son Rita Mae Brown, Adrienne Rich, Audre Lorde, Marilyn Frye, Mary Daly, Sheila Jeffreys y Monique Wittig.

⁹⁹ Junto con la comunidad filosófica de Diotima, que nace en 1894 en la Universidad de Verona, fueron referentes importantes del feminismo italiano, las cuales tenían como objetivo que la diferencia sexual devenga pensada y pensante y mostrar que se trata de un pensamiento creado por mujeres, de un saber subjetivo propio de las mujeres.

¹⁰⁰ Filósofa feminista y escritora española que en 2006 publicó "Matria". Y en sus comienzos fue representante del feminismo de la diferencia en España.

Adrienne Rich¹⁰¹, afirma que la heterosexualidad es un hecho natural y la considera como una institución política, ya que la relación que tiene con el dominio masculino, supuso esta heterosexualidad como obligatoria y puso en duda que esta pudiera ser elegida, ya que se impuso como norma, y esta heterosexualidad obligatoria garantiza la accesibilidad al cuerpo de las mujeres por parte de los hombres. Igualmente, define dos nuevos conceptos, que son el *continuum lésbico*, el cual incluye una amplia gama de experiencias de mujeres entre mujeres, donde no existen jerarquías de valor, donde la relación sexual puede darse o no, donde tienen lugar las diferentes maneras en que las mujeres se han resistido al orden patriarcal en los distintos contextos históricos; y la política de posicionamiento de la que se dice que aunque tengamos en común el cuerpo femenino, cada vivencia sexuada femenina es diferente, ya que el cuerpo es el punto de intersección entre lo biológico, lo social y lo simbólico. El hecho de ser mujer u hombre es el punto de partida para insertarse en la realidad, y en el caso de las mujeres que comparten un cuerpo que es fuente de vida y de maternidad, lo que genera un vínculo estructurador entre ellas, un pacto político y afectivo, que incluye el lesbianismo sin privilegiarlo (Sanahuja, 2002:55). Sheila Jeffreys¹⁰² define que es el feminismo lésbico en los siguientes temas claves: énfasis en el amor de una mujer por otra mujer, organizaciones separatistas, comunidad e ideas, idea de que el lesbianismo trata sobre elecciones y resistencia, idea de que lo personal es lo político, rechazo de la jerarquía en la forma de juego de roles y sadomasoquismo y crítica de la supremacía masculina que erotiza la desigualdad. En cambio Monique Wittig¹⁰³ afirma que las lesbianas no son mujeres, ya que las mismas solo pueden existir en relación a los hombres, construyendo una clase política dentro del sistema de géneros, así de esta manera destruye las categorías sexuales que para ella son construcciones basadas en la esencia de la dominación y la confusión, dejando intacta la categoría lésbica que funciona substancialmente fuera de la historia, cambio e ideología. En esta misma corriente de feminismo se han desarrollado otros movimientos como el *Feminismo Materialista* y la *Teoría Queer*.

¹⁰¹ Fue poeta, intelectual, crítica y activista lesbiana estadounidense.

¹⁰² Feminista australiana, profesora asociada de Ciencia Política en la Universidad de Melbourne.

¹⁰³ Autora francesa, teórica feminista y fundamental dentro de la Teoría Queer, particularmente interesada en trascender al género.

El feminismo materialista, el cual no es muy conocido, se desarrolló alrededor de un pequeño núcleo de feministas francesas que incluye a Colette Capitan, Christine Delphy, Colette Guillaumin, Emmanuelle de Lesseps, Nicole Claude Mathieu, Monique Plaza, Paola Tabet. El punto central de su pensamiento radica en que ni los varones ni las mujeres son un grupo natural o biológico, no poseen ninguna esencia específica ni identidad que defender y no se definen por la cultura, la tradición, la ideología ni por las hormonas sino que simple y sencillamente, por una relación social, material, concreta e histórica. Esta relación social es una relación de clase, ligada al sistema de producción, al trabajo y a la explotación de una clase por otra. Sus principales pensadoras, han trabajado bastante las cuestiones del racismo, de diversidad cultural y de clase. Para las feministas materialistas las mujeres son una clase social. Para simplificar, podemos decir que se mezclan tres análisis dentro de esta reflexión sobre las mujeres como clase social creada para y por la explotación de su trabajo¹⁰⁴ (Falquet, 2005:10).

2.1.4.6 TEORÍA QUEER.

A finales de los ochenta, la política de transgresión constituye la base de la *Teoría Queer*, construcción social de la sexualidad, que reunió a gays y lesbianas en Estados Unidos y Reino Unido. El concepto de Queer significa raro, extraño, sospechoso, cuestionable; es antagónico a lo normal, lo legítimo, lo dominante, define una política en la que todas las personas transgresoras comparten con las demás, afinidades, realizando el potencial revolucionario de las "minorías sexuales", capaces de poner en entredicho el sistema sexual. En palabras de David Halperin¹⁰⁵ la identidad Queer no se basa en la noción de una verdad o realidad estable ni designa una clase natural, ni se refiere a ningún objeto determinado, sólo adquiere sentido en su relación de oposición a la norma, una identidad sin esencia y de ahí que esta teoría no proporcione afirmaciones sino que se posiciona frente a la normativa. Una de las más

¹⁰⁴ Para más información de este tema ver el libro *El patriarcado al desnudo, tres feministas materialistas*, compilado por Jules Falquet y Ochy Curiel, del colectivo Brecha Lésbica. <http://brechalesbica.files.wordpress.com/2010/07/el-patriarcado-al-desnudo-tres-feministas-materialistas2.pdf>

¹⁰⁵ Teórico americano, que investiga acerca de los estudios de género, la teoría Queer, y la teoría crítica.

importantes representantes de esta teoría es Judith Butler¹⁰⁶, quien influida por la teoría de Foucault del poder, desestima la categoría mujer por estar ligada a una esencia previa y la de lesbiana por tratarse de una identidad definida. Para ella la construcción de la identidad es patriarcal, al tratarse de un instrumento regulador y no basarse en exclusiones que a su vez dan lugar a nuevas exclusiones. Insiste en una teoría performativa, en la que el género es solo un disfraz, una representación (performance), lo que demuestra la ausencia de un sexo interno o esencia o centro psíquico de género. El género es una especie de imitación para lo que no existe original alguno. Subvertir, romper el círculo cerrado y de auto-identidad constituye el requisito imprescindible para dar carta de naturaleza a la pluralidad y las diferencias (Sanahuja, 2002:57).

2.1.4.7 ECOFEMINISMO.

Surge a finales de la década del setenta una corriente que relaciona ecología con feminismo y fue adoptado por François D'Eaubonne¹⁰⁷, que lo define como una crítica a la modernidad desde el feminismo y el ecologismo, instaurando una conexión ideológica que coexiste entre la explotación de la naturaleza y la de las mujeres al interior del sistema jerárquico-patriarcal. D'Eaubonne advirtió el problema de la superpoblación mundial como punto relevante de intersección entre las preocupaciones ecologistas y las reivindicaciones feministas, reclamó la libertad de la mujeres para decidir tener o no tener hijos aun cuando las leyes de Francia no reconocían esta libertad, que sigue estando pendiente en numerosos países. Alicia Puleo¹⁰⁸ propone un ecofeminismo ilustrado, es decir, un ecofeminismo que se inscribe en la tradición de la crítica a la opresión y a la defensa de la igualdad, y considera de gran importancia que los Derechos Sexuales y Reproductivos sean aceptados como Derechos Humanos para salvaguardar la autonomía de las mujeres y disminuir la presión demográfica sobre la Tierra. Del mismo modo, la Women's Environmental Network¹⁰⁹, red de mujeres ambientalistas define el

¹⁰⁶ Autora de *El Género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad* (1990) y *Cuerpos que importan. El límite discursivo del sexo* (1993). Ambos libros describen lo que hoy se conoce como Teoría Queer.

¹⁰⁷ Escritora, socióloga y feminista francesa que acuñó este término en el año de 1974.

¹⁰⁸ Profesora de la Universidad de Valladolid y directora de la cátedra de Estudios de Género, escritora de *Ecofeminismo: La perspectiva de género en la conciencia ecologista*, 2009.

¹⁰⁹ Para más información de esta red <http://www.wen.org.uk/>

ecofeminismo como una convergencia entre los movimientos ecológicos, el feminismo y la espiritualidad femenina. Esta organización comunica e instruye a las mujeres británicas interesadas en incorporarse al movimiento ecológico sin que tengan que someterse a los dictados masculinos de múltiples grupos que reproducen estilos competitivos en su práctica organizativa. El pensamiento y praxis ecofeminista ha revelado las conexiones entre desigualdad de género, sexismo, racismo, clasismo, división Norte-Sur y deterioro ambiental. Según Verónica Perales Blanco¹¹⁰ la propuesta de construir un feminismo ecologista y una ecología feminista ha sido respaldada por un gran número de personas, pero la proyección de esta vía aparece difusa cuando se descubre que, por un lado, entre la ecología (científica) y los movimientos ecológicos (sociales) existen diferencias para muchos irreconciliables, y por otro, dentro del movimiento feminista, que no es uno sino varios, florecen una diversidad de posturas, a veces contrapuestas, sobre diferentes cuestiones. Por todo ello, no se puede hablar de un ecofeminismo como unidad, sino como diferentes variantes de movimientos feministas que establecen en sus fundamentos conexiones estrechas con la biosfera.

Desde el pensamiento androcéntrico se han devaluado todas aquellas actividades de percibir el mundo que son consideradas femeninas, la religión y la filosofía, siempre representan a la mujer como sexualidad y naturaleza, concibiendo la naturaleza como simple materia prima, y esta ha sido explotada y dominada; y es desde el ecofeminismo donde se plantea como teoría crítica de la cultura androcéntrica, ejercer una mejor comprensión de la mujer como especie y entender las causas y consecuencias de la tajante división entre naturaleza y cultura, que marca la historia actual. Sin embargo los seres humanos son naturaleza y cultura, y los varones también deberían compartir esta pertenencia (Puleo, 2009:172).

Una de las mayores representantes de este movimiento es Vandana Shiva¹¹¹, quien fue una de las primeras personas en mostrar el deterioro de las condiciones de vida de las mujeres rurales pobres del Tercer Mundo, debido al *mal desarrollo*, un desarrollo colonizador, que acaba con los cultivos y aniquila

¹¹⁰ Artista e investigadora que escribió el artículo *Práctica Artística y Ecofeminismo*, para la revista "Creatividad y Sociedad. Ver en http://www.creatividadysociedad.com/articulos/15/creatividadysociedad_arte_ecofeminismo.pdf

¹¹¹ Científica, filósofa y escritora hindú. Activista en favor del ecofeminismo, recibió el Premio Nobel Alternativo en 1993.

la biodiversidad. En 1982, creó la *Fundación para la Investigación Científica, Tecnológica y Ecológica*, que tiene entre sus objetivos principales el impulso y expansión de la agricultura ecológica, y se denomina el "Programa Navdanya", el estudio y mantenimiento de la biodiversidad que hace parte de la *Universidad de las Semillas*, y el *Colegio Internacional para la Vida Sostenible*. Shiva también pretende fomentar el compromiso de las mujeres con el movimiento ecologista y la regeneración del sentimiento democrático. Igualmente ha escrito diversos libros de este tema, entre los más reconocidos son los escritos junto a María Mies¹¹², donde se plantean y se cuestionan diferentes asuntos como son la relación entre la dominación patriarcal y la destrucción de la naturaleza en nombre del progreso y el beneficio, y cómo la destrucción ecológica y las catástrofes industriales de hoy establecen uno de los trazos constitutivos de la vida diaria, el mantenimiento es habitualmente responsabilidad de las mujeres. De la misma manera critica los presupuestos patriarcales de homogeneidad, dominación y centralización, y afirma que las mujeres producen y reproducen la vida, no solo biológicamente sino también mediante su papel social de proporcionar sustento y sostiene que la sociedad industrial invisibiliza esta contribución de las mujeres y de las culturas de subsistencia, ya que la Economía de Subsistencia es equiparada a principios como: femenino, diversidad, compartir, reciclaje y renovación, necesidades locales, equidad y ecología. Por tanto, Shiva plantea la siguiente premisa de "*Igualdad: Naturaleza-Mujer = Creatividad y Mantenimiento de la vida*", de igual manera para hacer un cambio hay que participar en él y esto es básicamente lo que afirma Shiva¹¹³:

Creo que hay dos niveles en los que se producen los cambios. El primer paso para el cambio se produce en nuestra cabeza. Mientras nuestra mente está ocupada con estructuras dominadoras y colonizadoras, estamos dando nuestro consentimiento silencioso y no estamos contribuyendo a construir las alternativas. Si no cambiamos nuestra forma de pensar en nuestras acciones cotidianas, sostenemos el sistema. A nivel de trabajo práctico, no sucede igual que en nuestra cabeza, los sistemas no se pueden cambiar automáticamente. En el mundo material, los cambios necesitan acciones concretas. Estas acciones específicas pueden parecer muy pequeñas, pero cuando están hechas con dedicación y se multiplican, provocan cambios grandes (Shiva, 2009).

¹¹² Quien también hace parte de este movimiento. Los libros se titulan *La praxis del Ecofeminismo-Biotecnología, consumo, reproducción*, 1998 y *Ecofeminismo*".

¹¹³ Entrevista realizada a Vandana Shiva por la "Revista Namaste", ver más en <http://www.revistanamaste.com/vandana-shiva/>

2.1.4.7.1 ECOFEMINISMOS CONSTRUCTIVISTAS.¹¹⁴

Su objetivo principal es que no comparten el esencialismo del ecofeminismo clásico. No están de acuerdo con las fuentes religiosas o espirituales de las teóricas del Tercer Mundo, solo comparten ideas como el antirracismo, antielitismo, critican al antropocentrismo. Sus máximas representantes son Bina Agarwal¹¹⁵ y Val Plumwood¹¹⁶.

El ecofeminismo de Val Plumwood tiene una larga trayectoria de lucha con el movimiento ecologista y de conexión con el feminismo, ya que ella afirma que la racionalidad dominadora masculina es una construcción de carácter histórico, y que hay que deconstruir los dualismos: Hombre/Mujer, Naturaleza/Cultura, Racionalidad/Afectividad, Materia/Espíritu, Cuerpo/Mente; ya que la filosofía occidental es, desde los griegos, la construcción de un yo dominador masculino, hiperseparado de su propio cuerpo, de las mujeres, de los demás seres vivos y de la Tierra que los sustenta. El resultado de ello ha sido el establecimiento de la lógica de la dominación y el problema de la discontinuidad.

Bina Agarwal plantea que el lazo que las mujeres tienen con la tierra es debido a las responsabilidades de género en la economía familiar. En este sentido las mujeres son "holísticas" por la realidad material en la que se encuentran y por tanto la creatividad y la vida no son características propias del sexo de las mujeres sino producto de su "interacción" con el medio ambiente como en la siembra, recogida de leña y agua. La mayor o menor sensibilidad ecológica dependerá de factores como la raza, la casta, el sexo y la clase. Todo se reduce a tomar medidas prácticas contra la destrucción del medio, que se apoyen en el saber tradicional de las mujeres rurales, sustituir el monocultivo por la diversidad de las semillas autóctonas, descentralizar y favorecer la participación de los grupos desfavorecidos en la toma de decisiones.

¹¹⁴ Esta corriente se describe en más detalle en "Istea, Perspectivas Feministas", ver más en http://www.ustea.org/revistas/AEL_Marzo_2007/AEL_8Marzo_2007_12.pdf

¹¹⁵ De origen hindú, es economista, y sus investigaciones se basan en temas como la inequidad de género, la pobreza y la agricultura.

¹¹⁶ Fue una intelectual ecofeminista australiana y activista en los movimientos para preservar la biodiversidad y la deforestación en las décadas de 60 y 70.

Del mismo modo María Novo¹¹⁷ afirma que los paradigmas de la sociedad patriarcal moderna, heredera de los postulados de la modernidad y la postmodernidad, son *el dominio, la productividad y el crecimiento económico*. Esto ha invisibilizado a las mujeres y a la naturaleza, ocasionando una explotación malévola de los recursos, abriendo una brecha entre el Norte y el Sur del planeta y ha forjado el fenómeno de la feminización de la pobreza. Novo formula un nuevo paradigma por medio del ecofeminismo para regresar a los valores tradicionalmente femeninos dando importancia a lo simbólico, a lo emocional, a lo afectivo, a la no competitividad, a los cuidados, que son extensibles y accesibles para hombres y mujeres. Con esta proposición realiza una crítica radical al dominio de *La Razón* para abrazar “otra racionalidad” más apegada a lo pequeño, a los saberes heredados, que incluya la diversidad y la diferencia en toda su dimensión. En palabras textuales de Novo:

En la medida en que se abra paso un nuevo paradigma no de disyunción, sino de integración, las conquistas de las mujeres y la naturaleza van formando, cada vez más, parte de una misma propuesta emancipadora que consiste en la recuperación del valor del sujeto y de lo intangible, frente a la ramplonería del mercado que todo lo reduce a precios. (Novo, 2010).

2.1.4.8 TEORÍAS FEMINISTAS APLICADAS AL ARTE.

En este apartado se describirán las reflexiones más relevantes de diversas teóricas e historiadoras de arte que han relacionado y fundamentado la práctica artística con las teorías feministas, expuestas anteriormente.

En el año de 1971, Linda Nochlin, publica el artículo que desencadenaría toda una serie de cuestionamientos en la historia del arte que se conocía hasta el momento, el cual se tituló “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”, donde plantea posibles respuestas a esta pregunta, y, finalmente Nochlin dice que no ha habido grandes mujeres artistas debido la educación y a las instituciones que desde siempre han sido dominadas por el patriarcado. En palabras de la autora:

Ya que parece probable que la respuesta del por qué no han existido grandes artistas mujeres no reside en la naturaleza del genio individual o en su falta, pero sí en cambio, en las

¹¹⁷ Profesora española que desde hace más de veinticinco años desarrolla su actividad docente e investigadora en el campo del medio ambiente, la educación ambiental y el desarrollo sostenible. Consultora de la UNESCO en materia de educación ambiental, medio ambiente y desarrollo sostenible.

instituciones sociales previstas y en lo que ellas prohíben o fomentan en diversas clases o grupos de individuos (Nochlin, 1971).

En este artículo Nochlin, expone las dificultades que tenían las artistas para acceder al estudio del desnudo de las realizaciones y éxito de algunas creadoras, la incapacidad de las mujeres para destacar en el contexto de un discurso histórico-artístico-androcéntrico; para ella era fundamental escudriñar ejemplos de mujeres artistas, para rehabilitar sus carreras bastante modestas, y de esta manera encontró que muchas obras pictóricas de mujeres desaparecían o se deterioraban ya que se encontraban en sótanos, y en muchos casos las obras de las mujeres no tenían firma por lo tanto se les atribuían a sus familiares o maestros. El resultado de esta investigación de Nochlin, se vio reflejada en el año de 1976, ya que organizó junto a Ann Sutherland Harris¹¹⁸ una exposición, titulada "Women Artists: 1550-1950", que mostró al público de Los Ángeles la obra de ochenta y seis artistas, prácticamente desconocidas hasta ese momento; la exposición contó con gran éxito y estuvo de gira por varias ciudades de Estados Unidos; las comisarias plantearon temas que tendrían un papel central en las investigaciones feministas posteriores, como la necesidad de tratar las condiciones sociales en que se desarrollaba la producción artística de las mujeres o la división de los géneros artísticos diferenciada por sexos (Alario Trigueros, 2008:61).

Siguiendo con este planteamiento de Nochlin, en 1979, Gemaine Greer¹¹⁹, publica "*The obstacle race. The fortunes of Women Panters and their Work*". El libro se basa en una relectura psicoanalítica y desarrolla un estudio de las dificultades que a lo largo de la historia han quitado la creatividad de las mujeres, haciendo énfasis no solo en los obstáculos exteriores a ellas mismas sino también en sus egos maltratados, lo que se traduce en la internalización por parte de las mujeres de todos aquellos prejuicios que una sociedad sexista esgrimía constantemente contra ellas (Mayayo, 2003: 35). En este libro expone los casos de varias pintoras como es el caso de Angélica Kauffmann, Natalia Goncharova, Suzanne Valadon, Berthe Morisot, Kathe Köllwitz, de cómo estas

¹¹⁸ Fue una historiadora de arte británica.

¹¹⁹ Escritora y feminista australiana, quien ha generado polémica con sus publicaciones como "*La mujer Eunuco*", de 1970, donde propone estar a la vanguardia de las discusiones sobre la liberación de la mujer, crítica los mecanismos de la familia nuclear tradicional y aboga por una revolucionaria entrega de poder a las mujeres. (Ver esta tesis http://www.mav.org.es/documentos/NUEVOS%20ENSAYOS%2007%20SEPT%202011/tesis_ciriquian.pdf)

artistas tuvieron que tener gran convicción, lucha y resistencia para ejercer su carrera de pintoras en una época en que la mujer debía ocuparse de las cuestiones domésticas y no pensar en ninguna otra actividad o trabajo para ejercer en su vida.

Igualmente, Griselda Pollock¹²⁰, quien desde comienzos de los años ochenta aspira a contar la otra historia del arte, la desconocida; para esto ha publicado diversos artículos donde se enfoca en la problemática de lo femenino en el campo de la historia social del arte, la teoría cultural y la teoría psicoanalista, en relación con diversas prácticas artísticas desde mediados del siglo XIX, hasta el arte contemporáneo. Al lado de Rozsika Parker¹²¹, publican "Old Mistresses. Women, Art, and Ideology", donde quieren ir más allá de una integración y recopilación de nombres de artistas en la Historia del arte, y lo que pretenden es enfocarse en los problemas metodológicos que las investigadoras feministas deben plantearse; cuestionando el paradigma dominante y desarticulando los discursos y prácticas excluyentes de la disciplina. Tanto en este como en otros textos, Pollock parte de una revisión de las teorías marxistas y estructuralistas aplicadas a la Historia del arte y de las imágenes, insistiendo en que la historia de arte feminista debe tener formas históricas que expliquen la producción artística de las mujeres (Alario Trigueros, 2008: 62).

Pollock se cuestiona sobre qué ofrece el feminismo a la Historia del arte, cuando interviene en su campo discursivo y qué "mujeres" son el tópico del análisis feminista. Textos, imágenes y prácticas discursivas se deben analizar históricamente y en su diversidad cultural, como sitios donde la categoría "mujeres" se genere en los propios discursos y experiencias que producen y expresan este signo como parte de la construcción de regímenes de clase, raza, así como de género y sexualidad. El feminismo no habla por las mujeres, pero desafía aquellas construcciones de "mujeres" produciendo contra construcciones, donde el cuerpo femenino definido, no en su esencia sino como un recurso para potencialidades imaginativas, psicológicas y de la

¹²⁰ Historiadora de arte feminista, profesora de Historia Social y Crítica de arte de la Universidad de Leed, en Inglaterra.

¹²¹ Fue historiadora de arte, escritora y feminista británica.

experiencia, se puede invocar teóricamente como la fuente reprimida de nuestra significación radical como “mujeres-no-mujeres”¹²²(Pollock, 1999:165).

En su prolífica obra Pollock, insiste en la necesidad de una reflexión metodológica y conceptual más profunda, alertando el error de inscribir a las mujeres en un modelo de historia escrito con el solo fin de afirmar la dominación masculina. Para esto analiza el papel activo que las representaciones desempeñan en la construcción del concepto “mujer” como categoría del discurso y cuestiona conceptos fundamentales, como el del canon occidental, sobre el que se ha asentado la diferencia sexual de las artes visuales, cuestiona cómo aquellos que son considerados como el otro (mujeres, no blancos y no europeos), han sido ignorados como creadores, para lograr una genealogía patrilineal que remite a la mitología patriarcal en una creatividad exclusivamente masculina (Alario Trigueros, 2008:64). Pollock¹²³ argumenta lo siguiente respecto a este tema:

El objetivo es desafiar a la historia del arte como un sistema de representación que no ha perdido simplemente nuestro pasado sino que ha construido un campo visual para el arte en el cual las inscripciones femeninas no solo se hacen invisibles mediante la exclusión o el menosprecio, sino ilegibles dado que la lógica falocéntrica permite un solo sexo:(Pollock, 2007).

Para continuar con estas teorías es fundamental explicar las ideas de Laura Mulvey¹²⁴, quien las plantea en su trabajo más conocido, el cual publicó en 1973, y se titula “*El Placer Visual y el Cine Narrativo*”. Al igual que Greer, la autora utiliza el psicoanálisis para revelar dónde y cómo la seducción del cine se fortalece por modelos preexistentes que funcionan al interior de un sujeto y de las formaciones sociales que lo han moldeado; estudia el cine de Hollywood de los años 30, 40 y 50, desde la suposición de que la diferencia sexual queda marcada a través de la mirada. La representación patriarcal recoge la jerarquía binaria activo/pasivo, sujeto/objeto, de la cultura occidental, facilitándole al hombre el papel del sujeto que mira; y a la mujer el lugar del receptor de esa mirada, el objeto de deseo. Dice que es fundamental utilizar la teoría psicoanalítica como un arma política, ya que

¹²² Esta información fue tomada del artículo de Pollock, *La heroína y la creación de un canon feminista*, publicado en el libro *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*.

¹²³ Ver más en *La heroína y la creación de un canon feminista*.

¹²⁴ Especialista en teoría feminista del cine, profesora de cine y nuevos medios del Birbeck College de Londres.

demuestra el modo en que el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma del cine, en sus palabras:

La paradoja del falocentrismo en todas sus manifestaciones es que depende de la imagen de mujeres castradas para conferir orden y significado a su mundo. Una idea de la mujer se erige como pieza clave del sistema: es su carencia la que hace del falo una presencia simbólica, es su deseo compensar la carencia que el falo significa (Mulvey, 1973).

Mulvey plantea que en el cine, así como en otras artes visuales, se está atrapado en un orden patriarcal que ligado a un orden simbólico en el que el hombre experimenta sus fantasías y obsesiones mediante el orden lingüístico al imponerlas en la imagen silenciosa de la mujer, aun atada a su lugar como portadora, no creadora de significado. Esto acerca a las feministas a las raíces de la opresión, a una articulación del problema, enfrentándolo al reto fundamental de luchar contra este lenguaje patriarcal. El análisis que Mulvey realiza de la mujer en el cine lleva como resultado a una mujer que queda definida como el espectáculo mismo, el objeto de deseo para ser mirado, mientras el hombre constituye el eje de la narración, es decir, el personaje masculino está dentro de la historia y el femenino circula alrededor de este como alma en pena.

Se pregunta la autora, ¿qué placer puede obtener entonces una espectadora mujer? ¿Con qué personaje puede identificarse?, si el goce propio de estas narrativas es esencialmente masculino. La fantasía voyerista es construida para un espectador hombre. Solo queda que la mujer se identifique con las imágenes de la pantalla para asumir una posición pasiva y narcisista: ser *mirada*; y una posición masoquista: ser *castigada*. O conformarse con conseguir placer por medio de una identificación transexual con el protagonista, aceptar la caracterización con lo masculino para ser un sujeto activo.

2.1.4.9 CIBERFEMINISMO.

Este movimiento nace en 1990 y es, como dice Karla Jasso¹²⁵, una historia de alianzas, donde se relacionan los discursos plásticos y teóricos que se gestaron poco a poco en diferentes espacios geográficos. Es decir, esta corriente nace de una unión de tres elementos que a lo largo de la historia habían estado separados, pero en los inicios de la década de los noventa se unen para volverse uno, los cuales son: *Arte, Tecnología y Feminismo*.

En 1991, nace en Adelaida, Australia, un colectivo de cuatro artistas llamado "VNS Matrix", las cuales son Francesca da Rimini, Julianne Pierce, Josephine Starrs y Virginia Barratt. Son precursoras en la utilización del término "Ciberfeminismo", ya que presentaron sus trabajos de experimentación entre el sujeto femenino, el arte y la virtualidad en el "*Manifiesto Ciberfeminista Para el siglo XXI*". Este manifiesto significaba una unión entre la máquina y las mujeres para la creación artística por medio de las posibilidades que ofrecía Internet, en el cual ejercían el activismo, la ironía, la inversión de estereotipos y la provocación en los textos, las imágenes y las formas de sus obras electrónicas realizadas en un momento en el que todavía era cuestionado este formato como expresión de creación "homologada".

Julianne Pierce explica lo siguiente:

En 1991, en una acogedora ciudad Australiana llamada Adelaide, cuatro niñas aburridas decidieron divertirse con el arte y la teoría feminista francesa. Crearon una especie de mini corporación, VNS Matrix, su primer texto/obra de arte: "A cyberfeminist manifest for the 21st Century". (Pierce, 2000).

El ciberfeminismo se propagó como un virus en lo que respecta a la teoría, el arte y la academia. Surgió como respuesta a la cultura popular del videojuego, internet y, especialmente, de la noción de ciberpunk¹²⁶. Con este movimiento las mujeres consiguieron espacios digitales y usaron el lenguaje de la nueva cultura para crear su propia vanguardia conceptual. El ciberfeminismo adquirió ideas irónicas de apropiación y puso sus manos en el terreno de las bases de datos. Combinó una visión utópica de corrupción

¹²⁵ Maestra en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana de México y en 2008, publica el libro *Arte, tecnología y feminismo. Nuevas figuraciones simbólicas*.

¹²⁶ Cyberpunk es un subgénero de la ciencia ficción, conocido por su enfoque en la "alta tecnología y bajo nivel de vida" y toma su nombre de la combinación de cibernética y punk.

patriarcal con un entusiasmo ilimitado por las nuevas herramientas de la tecnología. Comprendió la política de identidad y género, haciendo fluir las no-identidades florecidas mediante el medio digital; donde podía cambiar el lugar del cuerpo femenino y surgiría una mujer de frontera on-line, creando y viviendo mundos virtuales propios y colonizando el mundo amorfo del ciberespacio. Todas estas ideas, así como las del colectivo VNS, se inspiran en textos escritos como *"Un Manifiesto Cyborg: Ciencia, Tecnología, y Socialismo-Feminista en el Siglo Veinte Tardío"* de Donna Haraway¹²⁷, *"The War of Desire and Technology at the Close of the Mechanical Age"* de Rosanne Stone¹²⁸ y *"Zeros + Ones: Digital Women + The New Technoculture"* de Sadie Plat¹²⁹, los cuales se han convertido en los pilares teóricos del movimiento, y son una versión revisada de la teoría del género, que compartía con ciertos feminismos adscritos a la posmodernidad un deseo de romper con los modelos clásicos. Por esta razón en algunas ocasiones también se le denomina "Posfeminista" a este movimiento (Alario Trigueros, 2008:68).

Haraway juega con las palabras del famoso "Manifiesto Comunista de Marx", y redacta su manifiesto donde usa la metáfora del *cyborg* para ofrecer una estrategia política para los intereses supuestamente tergiversados del socialismo y el feminismo. Define el *cyborg*, como criaturas que son simultáneamente animales y máquinas, que viven en mundos ambiguamente artificiales y naturales. Escribe respecto a la mujer como identidad fragmentada¹³⁰:

Se ha convertido en algo difícil calificar el feminismo de cada una añadiendo un solo adjetivo o, incluso, insistir en cualquier circunstancia sobre el nombre. La conciencia de exclusión debida a la dominación es grande. Las identidades parecen contradictorias, parciales y estratégicas. El género, la raza y la clase, con el reconocimiento de sus constituciones históricas y sociales ganado largas luchas, no bastan por sí solos para proveer la base de creencia en la unidad 'esencial'. No existe nada en el hecho de ser 'mujer' que una de manera natural a las mujeres. No existe incluso el estado de 'ser' mujer, que, en sí mismo, es una categoría enormemente compleja construida dentro de contestados discursos científico sexuales y de otras prácticas sociales. La conciencia de género, raza o clase es un logro forzado en nosotras por la terrible

¹²⁷ Feminista, neo marxista y posmodernista, además de este texto ha publicado otros que tienen que ver con este tema como "Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science".

¹²⁸ Artista performática norteamericana, que ha escrito diversos libros de esta temática, se interesa mucho en la mecánica e ingeniería de los cuerpos tergiversados.

¹²⁹ Escritora y filósofa y británica que trabaja en el Centro de Cultura Cibernética de la Universidad de Warwick.

¹³⁰ Tomado del Manifiesto Cyborg, para leer el texto completo ir a <http://cdd.emakumeak.org/ficheros/0000/0555/2137doicgdgszn75xsd.pdf>

experiencia histórica de las realidades sociales contradictorias del patriarcado, del colonialismo y del capitalismo. Y, ¿quién cuenta como 'nosotras' en mi propia retórica? ¿Qué identidades están disponibles para poner las bases de ese poderoso mito político llamado 'nosotras'? ¿Qué podría motivar nuestra afiliación a tal colectividad? La dolorosa fragmentación existente entre las feministas (por no mencionar la que hay entre las mujeres) en todos los aspectos posibles ha convertido el concepto de mujer en algo esquivo, en una excusa para la matriz de la dominación de las mujeres entre ellas mismas (Haraway, 1985).

Su preocupación va en construir una identidad de la mujer unificada, transformar el pensamiento de individuos aislados al pensamiento de la gente como vértices en una red, y de esta manera desarrollar un nexo que no tiene nada que ver con ideales occidentales patriarcales. El "mundo cyborg" ideal de la autora, radica en gente viviendo junta, sin miedo de su nexo comunal con los animales y las máquinas. En este ensayo expone diferentes esferas de problemas de la mujer que se basan en su oficios relacionados con el hogar y la producción, su modo de trabajo y en la parte final concluye con un agradecimiento a las feministas francesas como Luce Irigaray y Monique Wittig porque proponen un feminismo basado en diferencias, que sabe escribir el cuerpo, cómo trenzar el erotismo, la cosmología y la política a través de la imagería de la emancipación y, primordialmente agradece a Wittig, su propuesta de la imagería de la fragmentación y de la reconstrucción de los cuerpos.

Las mujeres fueron consientes del nuevo espacio que se les abría para la creación de redes artísticas y en 1997 se realizó el "Primer Encuentro Internacional Ciberfeminista", celebrado en el contexto de la Documenta¹³¹ de Kassel, y sus anfitrionas fueron el grupo alemán INNEN, que junto con VNS, crearon OBN¹³² (Old Boy Network), para gestionar el encuentro. Entre expresión artística y lucha política se llevó a cabo este primer encuentro, donde, en una época postindustrial, el feminismo se plantea una nueva re-estructuración. Un grupo de mujeres se planteó trabajar en torno al concepto de ciberfeminismo y su discurso se adopta desde el surgimiento de una nueva conciencia de

¹³¹ Según Karla Jasso, *Documenta* es una institución privada que fue creada con el objetivo de dar al arte contemporáneo un lugar de reflexión y difusión con relevancia cultural a nivel internacional. El arte contemporáneo para *Documenta* es el diagnóstico temporal y necesario para la comprensión social del momento histórico que se vive. En la *Documenta X* las ideas se yuxtaponen y se generan espacios activos como el vínculo entre arte, tecnología y feminismo. Catherine David, comisaria del evento no quería catalogar la edición como propuesta feminista sino buscar un concepto de pluralidad, apertura y la visibilidad de los cambios, creando un taller híbrido para vincular el feminismo con el mundo *ciber*.

¹³² Ver más de este colectivo en <http://www.obn.org/>

posibilidad y alianza con la tecnología de la información; entre la visibilidad y la invisibilidad de la diferencia sexual, el planteamiento de la mujer dentro del medio ambiente digital y las repercusiones que lleva consigo el manejo del rol social del género femenino, siendo la primera vez que una institución de arte de gran importancia abriera un espacio para la discusión de un concepto tan provocador, como lo es el ciberfeminismo. Se inició con una conferencia llamada "100 Anti-Tesis"¹³³, que se redactó a manera de manifiesto, donde se utilizaba la no-definición como una actitud política de resistencia y se exponían los múltiples conceptos del término ciberfeminismo. Del mismo modo se explica el uso del prefijo *ciber* al feminismo como una forma de manifestar la apuesta principal de utilizar la tecnología con fines políticos y abrir un nuevo horizonte de reflexión teórica sobre el papel de la mujer en una sociedad totalmente tecnologizada. El objetivo del colectivo organizador del evento, OBN, era crear y diseminar el ciberfeminismo, implicarse en una experimentación personal, una incitación a la acción del movimiento, de manera teórica o artística, siendo el ciberfeminismo una invitación a una actitud específica, que ofrece la posibilidad de utilizar un concepto polifacético capaz de envolver teoría y práctica artística (Jasso, 2008:69).

Otra importante teórica de este movimiento es Rosi Braidotti¹³⁴, quien escribe "Un ciberfeminismo diferente"¹³⁵, el cual tiene como objetivo ubicar el asunto de los *cibercuerpos* en el marco de la postmodernidad, afrontando las singularidades que confina la corporeidad. El escrito le presta gran atención al tema de la diferencia sexual; desde un cambio perspectiva, que deja atrás la tecnofobia, y rediseña las condiciones de la relación entre tecnología y arte. Igualmente aborda un punto de vista feminista, que tiende a ratificar una jerarquía de percepción corporal que le da una importancia enorme a la vista frente a los otros sentidos, en especial frente al tacto y el oído. Y son las mismas teorías feministas, las que han puesto en tela de juicio la primacía de la vista.

¹³³ Ver texto completo en <http://www.obn.org/cfundef/100antitheses.html>

¹³⁴ Filósofa y teórica feminista italiana, quien ha escrito diversos libros del tema, entre los más importantes está "Sujetos Nómadas", donde despliega un nuevo estilo de pensamiento filosófico donde lo conceptual, lo cultural y lo político aparecen estrechamente relacionados. El sujeto nómada es una posición epistemológica en movimiento con la que es posible ir más allá de los mandatos conceptuales dualistas.

¹³⁵ Ver el artículo completo en <http://www.rebelion.org/hemeroteca/mujer/030806braidotti.htm>

En las obras propuestas por Luce Irigaray y Kaja Silverman¹³⁶ surge la idea de explorar la potencialidad del oído y del material de audio para evadirse así de la tiranía de la mirada. Del mismo modo se pregunta cómo se puede acabar con el canon patriarcal y sostiene que tiene esperanza en las mujeres artistas, ya que los espíritus creativos tienen ventaja frente a los maestros del meta discurso, especialmente del meta discurso deconstruccionista. En palabras de Braidotti:

Esta es una perspectiva soberbia: tras años de arrogancia postestructuralista, la filosofía queda rezagada detrás del arte y la ficción en una difícil lucha para mantenerse al día con el mundo actual. Quizás haya llegado el momento de moderar nuestra voz teórica interior e intentar enfrentarnos a nuestra situación histórica de un modo diferente. Lo que necesitamos, más bien, es una mayor complejidad, multiplicidad, simultaneidad, y volver a plantearnos sexo, clase y raza para buscar esas múltiples y complejas diferencias. También creo en la necesidad de dulzura, compasión y humor para superar las rupturas y embelesamientos de la época. La ironía, reírnos de nosotros mismos son elementos importantes en este proyecto y son necesarios para el éxito, como feministas de corte tan diverso como Hélène Cixous y French & Saunders han señalado. Como dice el Manifiesto of the Bad Girls: "A través de la risa, nuestra ira se convierte en un arma de liberación". Con la esperanza de que nuestra risa dionisiaca, negociada colectivamente, pueda, en efecto, enterrarlo de una vez por todas, el ciberfeminismo necesita cultivar una cultura de desenfado y afirmación. Las mujeres feministas tienen a sus espaldas una larga historia a lo largo de la cual han bailado sobre campos potencialmente minados para buscar la justicia socio simbólica. Hoy en día, las mujeres tienen que bailar por el ciberespacio, aunque solo sea para que los joy-stick de los vaqueros del ciberespacio no reproduzcan falismos univocales bajo la guisa de la multiplicidad, y también para asegurarse de que las chicas disturbio, en su ira y pasión visionaria no recreen la ley y el orden bajo el disfraz de un feminismo triunfante (Braidotti, 2000).

Jasso¹³⁷ expone cuatro etapas en que se puede dividir el ecofeminismo, las cuales son; el primer ecofeminismo, que sería llamado como "la fase de revelación" a finales de los ochenta, que se caracterizó por una actitud radical de denuncia, ya que existía un matiz irónico, agresivo y ciertas veces humorístico en los primeros escritos e intervenciones en línea, los cuales se desarrollaron como respuesta a las políticas anárquicas que surgían en la cultura popular debido al uso de la tecnología de la red, la conexión, el flujo de identidades y el olvido de la carne. Estos grupos se conectan con la

¹³⁶ Historiadora de arte y Teórica de cine, que últimamente se interesa en escribir sobre fotografía en su libro *El Milagro de la Analogía*.

¹³⁷ En su libro *Arte, tecnología y feminismo. Nuevas Figuraciones Simbólicas*.

cibernética primitiva, ya que esta se fundamenta en la idea de la existencia de un paralelismo entre los mecanismos orgánicos e informáticos, y a su vez sostenía la idea ciberfeminista de traducir el flujo sanguíneo como flujo de datos y el cuerpo de la madre como la matriz informática; con esta estrategia se revela el objetivo principal que se persigue con estas prácticas enfocadas a la representación de cuerpos femeninos por medio del lenguaje y la subjetividad propia del ciberespacio. Esta primera fase es una protesta ante el falocentrismo tecnológico, que se establecía desde las nuevas tecnologías, internet y la realidad virtual.

En la segunda etapa del movimiento se busca comparar el mundo cibernético, con el cuerpo de la mujer, que se puede catalogar como “feminización”, donde se llegaría a una nueva fase teórica de recapitulación, en la que se intenta feminizar el proceso tecnológico. La principal exponente de esta fase fue Sadie Plant, quien escribe “*The Future Looms: Weaving women and cybernetics*”, en donde usa un estilo de escritura tecno-fantástico, e intenta apoderarse del ciberespacio como un lugar esencialmente femenino, donde se puede observar un paralelismo evolutivo entre mujer y máquina; y dicho proceso se traduce como feminización latente en forma de liberación autónoma y automática. En este punto Plant, se apropia del discurso teórico de Irigaray, donde ésta le otorga un espacio de infinitas posibilidades al devenir de la mujer en la diferencia sexual y se vuelve esencial el rescate de la diferencia, y Plant utiliza este razonamiento para validar su analogía sobre la mujer y la máquina, ya que la máquina también ha sido concebida a partir del pensamiento falocentrista de la sociedad desde su codificador principal, el discurso científico. Entonces, para Plant, desde la web se puede crear un discurso alternativo, donde se puede hacer realidad la metáfora del devenir de la mujer de Irigaray. El ciberespacio se ofrece como un lugar donde se podía construir un nuevo lenguaje y desde donde surgen nuevas imágenes que son capaces de diversificar la representación de la subjetividad en algo más complejo que la estructura de géneros sobre la que está organizada la sociedad, y se crearían identidades fluidas que lograrían un cambio para la condición femenina.

Ya la tercera etapa se puede titular como la *“Diversificación de la temática y la multidisciplinariedad”*, donde surgen textos que se caracterizan por un giro analítico con una fuerte perspectiva de género, sin que fueran tan utópicos, los cuales se basan en el poder de la ciencia y la tecnología, con una nueva actitud política que buscaba vincular pensamientos multidisciplinarios aplicados a la tarea de replantear la subjetividad femenina, en el mundo tecno científico. En este punto también se integra la cultura, como un espacio de experiencia social donde se incluye un discurso biotecnológico e informático. Así, el ciberfeminismo reformula el concepto mismo del cuerpo genérico, bajo el paradigma del grado de visibilidad del cuerpo femenino que se experimenta bajo la práctica de la informática y biotecnología. En esta fase del movimiento Rossane Stone expone su tesis, donde habla sobre la dialéctica entre la cultura y la tecnología, el rol de la identidad genérica y el deseo de transgresión. Stone plantea la percepción del cuerpo en el ciberespacio, la que está subordinada a la comprensión y la simbolización de la información; igualmente describe cómo se construye un cuerpo en el ciberespacio, una construcción que está cargada de un alto nivel sexual, donde el erotismo juega un papel central en la representación del cuerpo virtual.

Jasso describe la última etapa del ciberfeminismo, que se fundamenta en la transformación del cuerpo y el mensaje, que pone el problema de género y la diferencia sexual en el centro del discurso. Esta fase final parece contradecir lo que plantea el primer ciberfeminismo, donde VNS Matrix, había planteado un espacio social y una nueva cultura, en que la diferencia fuera erradicada. En cambio el último se enfoca en lo inverso, a la visibilidad extrema y significativa del cuerpo genérico, dentro de los discursos culturales o científicos y a raíz de este planteamiento surgen diversas cuestiones, como “interpretación del género ciber”, “interpretar a la mujer cibernética”, “la representación del género en la tecno ciencia”, “la analogía científica del género-raza, tecnofilia y tecnofobia”. Todos son temas que se pueden agrupar en un análisis ciberfeminista, desde donde se inserta en la teoría feminista contemporánea, que está interesada en abrazar y afrontar el problema de la era tecno científica.

2.1.4.10 FEMINISMO POSTCOLONIAL.

El feminismo postcolonial surge al igual que el ecofeminismo y el movimiento multicultural, del nuevo mapa mundial que se afronta de la mano de los movimientos antiglobalización. Según Femenías,¹³⁸ esta corriente surge de los estudios postcoloniales, los cuales representan una suerte de pérdida de la inocencia sobre narrativas igualitarias modernas; su neutralidad y su potencial emancipatorio fundamentalmente regula las definiciones de qué somos, cómo somos, quiénes somos, desde el punto de vista de la cultura hegemónica. Del mismo modo estos estudios, en oposición a modelos de autonomía racial y cultural, sostienen que en una era de constantes migraciones, de globalización de los mass-media y de continuo flujo transnacional de la información, la distinción colonial-postcolonial pura es imposible de sostener. La narrativa postcolonial rompe la estructura dentro/fuera y, con ella, las barreras que impiden resignificar los límites y producir lugares de experiencias nuevas (Femenías, 2005:160).

De este panorama surge el término que no deja de ser polémico "Feminismo Poscolonial", donde según Asunción Oliva Portolés, el vocablo es muy reciente, y no todas las teóricas del tema opinan lo mismo de una designación como ésta. Ya que la palabra feminismo tiene para algunas autoras feministas claras connotaciones de un feminismo blanco occidental, heterosexista y, desde ese punto de vista, suelen comenzar sus ensayos con una crítica. Sin embargo lo aceptan, aunque caracterizándolo como el feminismo de las mujeres del Tercer Mundo. Algo similar ocurre con el término postcolonial, del cual se prefiere hablar de feminismo del "Tercer Mundo"; aunque también se reconocen problemas con esta denominación, parece preferible porque daría cabida tanto a las mujeres oprimidas por la raza en el "Primer Mundo" como a las mujeres de los países descolonizados o neocolonizados. No se sabría exactamente porque no se ponen de acuerdo, sin embargo en la década de los setenta, en la que el feminismo negro y lesbiano surgieron como una nueva corriente, este feminismo, por sus críticas al racismo y al etnocentrismo, puede

¹³⁸ Profesora de Filosofía y escritora de *El feminismo postcolonial y sus límites*. En *Teorías feministas de la Ilustración a la globalización*.

considerarse el antecedente de lo que luego se llamaría feminismo "Postcolonial".

Aun siendo un significado polémico y discutido, se entiende esta corriente como un conjunto amplio de trabajos que examina la condición histórica de las mujeres en los países liberados de su dominación colonial después de la Segunda Guerra Mundial. Este pretende cambiar la desvalorización histórica no solo de las mujeres sino también de la etnia a la que se pertenece, inferiorizada por la colonización y del mismo modo resignificar positivamente las diferencias entendidas como reciprocas. Asimismo esta corriente considera que la desigualdad jerárquica con que se entienden las diferencias culturales es consecuencia sistémica del desarrollo histórico global de los últimos 500 años, de la expansión del capitalismo europeo moderno, a través del mundo que resultó en sumisión de todos los otros pueblos a su forma de operar, su lógica económica, política e ideología (Femenías, 2005:167).

Algunas representantes de este movimiento son Sandra Harding, quien ha sido consultada por numerosos organismos acerca de temas relacionados con el feminismo y la ciencia postcolonial. Así como también Gayatri Chakravorty Spivak, quien formula denuncias como que toda la red de categorías comprensivas y constitutivas de la historia y de la identidad de las mujeres es sólo occidental, más precisamente eurocéntricas, cuestionando el concepto mismo de universalidad y también sostiene que todo el conocimiento existente sobre las otras culturas debe ser entendido como conocimiento sojuzgado.

2.1.4.11 TEORÍAS EN EL 2000.

Ya para la década del 2000 ocurren muchos cambios en la sociedad que sin duda afectan las teorías feministas. Es difícil, en 2013, encontrar una teoría que identifique al movimiento o una representante de esta década; lo que se ha visto en este período respecto a las teorías, es una gran cantidad de publicaciones feministas, lógicamente por escritoras feministas que analizan y explican las diversas teorías que han surgido desde 1970. Del mismo modo, el movimiento está ocupando un lugar destacado y participativo en la sociedad, ya que en la última década, inclusive antes, en diversas universidades, tanto españolas como de otros países, cuentan con un centro de investigaciones

feministas¹³⁹, desde donde siguen el estudio de las cuestiones de género, y también se ve la creación de diversos colectivos feministas¹⁴⁰ que se salen de la academia y pretenden llegar las mujeres de a pie. Amelia Valcárcel¹⁴¹, opina cómo ve hoy en día en el feminismo:

Las mujeres se asocian hoy mucho más que en los años setenta, pero con objetivos específicos, Es imposible saber el número de organizaciones en España que podrían ser definidas como 'feministas', probablemente decenas de miles. En casi todos los pueblos de España te encuentras alguna agrupación, a menudo propiciada por los propios ayuntamientos. No todas tienen una perspectiva feminista, pero el feminismo es hoy más complejo, y aunque el movimiento está más fragmentado, se ha profundizado en muchos campos. Es el momento de recoger toda esa riqueza para elaborar de nuevo un discurso fuerte"¹⁴².

2.1.5 FEMINISMO EN ESPAÑA.

A continuación se presentará un breve resumen de lo que ha sido el feminismo en este país, a modo de ubicar al lector en el desarrollo de este movimiento ya que el trabajo se sitúa en un contexto español.

Durante el siglo XIX y principios del XX, el feminismo español¹⁴³ tuvo como movimiento social una menor envergadura que en la mayoría de los países desarrollados europeos. Siempre estuvo más centrado en reivindicaciones de tipo social, como el derecho a la educación o al trabajo, que en demandas de igualdad política. Nunca adoptó la acción directa violenta como estrategia de combate ni alcanzó un grado destacado de militancia.

En consecuencia, la resonancia social de las feministas españolas fue bastante reducida. El modelo de género establecido en la sociedad liberal española garantizaba la subordinación de la mujer al varón y establecía unas pautas muy estrictas para su actuación social.

¹³⁹ La Universidad Complutense cuenta con el Instituto de Investigaciones Feministas, que se fundó desde 1989. Y así como éste hay más de 15 de estos centros en la diversas universidades del país y en Europa, ver más en <http://www.instifem.org/Enlaces.aspx>

¹⁴⁰ Como "La Escalera Karakola", Autonomía, feminismo y autogestión, que se fundó en Madrid desde 1996, así como éste hay diversos colectivos a lo largo del país.

¹⁴¹ Filósofa española y una de las mayores representantes del feminismo actualmente.

¹⁴² Tomado del artículo "El feminismo se pone al día", publicado en el diario "El País", en diciembre de 2000. Ver en http://elpais.com/diario/2000/12/07/sociedad/976143612_850215.html

¹⁴³ Para más información detallada de este tema visitar la Web www.fmujeresprogresistas.org/feminismo4.htm.

En los años finales del siglo XIX, la ley era bastante dura con las mujeres y tenían muy pocos derechos con respecto al varón. La mujer casada no disponía de autonomía personal o laboral, tampoco tenía independencia económica y ni tan siquiera era dueña de los ingresos que generaba su propio trabajo. Debía obedecer al marido, necesitaba su autorización para desempeñar actividades económicas y comerciales, para establecer contratos e, incluso, para realizar compras que no fueran las del consumo doméstico.

La ley tampoco reconocía a las trabajadoras casadas la capacidad necesaria para controlar su propio salario y establecía que éste debía ser administrado por el marido. El poder del marido sobre la mujer casada fue reforzado, además, con medidas penales que castigaban cualquier transgresión de su autoridad; por ejemplo, el Código Penal estableció que la desobediencia o el insulto de palabra eran suficientes para que la mujer fuera encarcelada¹⁴⁴.

Las libertades públicas y privadas de las mujeres prácticamente no existían a comienzos de siglo, el varón tenía el control de todo y siempre con la idea de que la mujer solo había nacido para realizar labores domésticas, y sería siempre el "ángel del hogar", "madre solícita" y "dulce esposa", como su única función social y su código de conducta.

Pese a todas estas dificultades por las que se veían afectadas las mujeres, sobresalieron diversas sufragistas que defendían los derechos de la mujer, demandas políticas y reivindicaciones sociales:

- *Concepción Arenal* (1829-1893), que asistió a la Universidad Complutense disfrazada de hombre para salvar la prohibición que impedía la enseñanza universitaria a la mujer.
- *Dolors Monserdà* (1845-1919), defendió los derechos de la mujer desde una perspectiva nacionalista catalana y profundamente católica.
- *Teresa Claramunt* (1862-1931), obrera textil y militante anarcosindicalista, reivindicó el papel de la mujer como madre que transmite valores ideológicos a sus hijos. Si estos valores eran igualitarios y anarquistas se estaría poniendo las bases para una nueva sociedad.

¹⁴⁴ Para más información de este tema ver Mary Nash, y Susana Tavera en *Experiencias Desiguales: Conflictos Sociales y Respuestas Colectivas (Siglo XIX)* Madrid, 1995. Ed. Síntesis.

- *María de Echarri* (1878-1955), concejala del Ayuntamiento de Madrid e inspectora de trabajo del Instituto de Reformas Sociales, promovió, desde una perspectiva de feminismo católico, algunas medidas de mejora laboral para las obreras. Destaca la llamada "Ley de la Silla" de 1912, por la que los empresarios debían proporcionar una silla a todas las mujeres que trabajaran en la industria o el comercio.

En el Madrid de 1918, se fundó la "Asociación Nacional de Mujeres Españolas" (ANME), fue una asociación sufragista en pro de los derechos de la mujer en España, activa durante el primer tercio del siglo XX, desde 1918 hasta 1936. Su principal objetivo era promover el derecho al voto, aunque su actividad se centraba en Madrid, captaba socias de cualquier punto de España. La formación era interclasista. En 1919 contribuyó a la formación del "Consejo Feminista de España", aunando así la acción de su grupo con otros ya constituidos en Barcelona, "Sociedad Progresiva Femenina", "La Mujer del Porvenir", y en Valencia, "Sociedad Concepción Arenal" y "Liga para el Progreso de la Mujer". No contó nunca con el apoyo de partidos políticos ni de jerarquías eclesiásticas, y se mantuvo con las aportaciones mensuales de sus asociadas.

La fuente principal para conocer el desarrollo de ANME es la revista "Mundo Femenino", que se publicó entre 1921 y 1936. Después de la Guerra Civil se disolvió, pero sin duda fue una gran iniciativa del movimiento feminista del país, logrando situar en alerta a las mujeres que empezaron a crear más organizaciones feministas como lo fue "Cruzada de Mujeres Españolas."

En 1931, se logró el derecho al voto y en 1932, se estableció la ley del divorcio. Esto sucedía en la República pero con la caída de ésta, y la llegada del régimen franquista, España volvió a los valores tradicionales y reaccionarios, devolviendo a la mujer a una situación de dominación.

En 1975, cuando ocurre la transición política, el movimiento resurgió y para ese mismo año se organizaron diferentes congresos, incluyendo las "Jornadas Nacionales por la Liberación de la Mujer", que constituyeron el primer encuentro feminista de carácter nacional que se celebraba en España. Actualmente la mujer ha conseguido tener sus derechos y conseguir importantes puestos de trabajo aunque esto no quiere decir que se acabe el

feminismo, sino que éste continúa desde diversas organizaciones que se han creado en el país, también desde la formación académica, y en distintas universidades se desarrollan cátedras feministas.

2.1.6 ARTE Y FEMINISMO.

La relación entre arte y feminismo no ha sido fácil. Para la mujer, su rol con la historia del arte¹⁴⁵, ha sido la de inspirar al varón, ser siempre la musa, el motivo del cuadro. Su cuerpo, especialmente ha sido representado por hombres desde la antigüedad, sus labores cotidianas y hasta sus pensamientos han sido representados desde la mirada masculina; de esta manera se ha creado una mujer inventada a la medida del hombre, como él se la imagina, y es así como el arte ha caracterizado a la mujer, realizando un bello estereotipo de ésta, de manera que ésta solo sirva para satisfacer las necesidades e ideales masculinos en el momento de realizar la gran obra de arte.

Pero qué sucede si en vez de estar para inspirar al hombre la mujer desea y se siente atraída por hacer parte de esta historia del arte, pero no como la ve el varón sino como creadora artística. Ella también siente la necesidad de expresar sus percepciones por medio del arte, de liberarse del papel de musa, de representar sus propias convicciones, entonces decide ponerse en ello y empieza una carrera artística que ha sido poco reconocida y que la va a tener durante muchos años a la sombra, debido a que su trabajo no es considerado tan importante y genial¹⁴⁶ como el de los varones.

Para la Mujer Artista,¹⁴⁷ su aparición en la creación artística ha sido limitada y en algunos casos ignorada por completo. Con respecto a la pintura, a las mujeres artistas de siglos pasados solo se les permitía acceder a géneros y técnicas, consideradas "menores", como el retrato, la pintura de género, y naturalezas muertas; siendo el gran tema la "pintura de historia", que solo la abordaban los grandes pintores y no era accesible para las mujeres artistas. Utilizaban materiales más económicos como la acuarela o el pastel, era lo que

¹⁴⁵ En ningún libro importante de la Historia del arte se hace referencia a la mujer como artista, se ignora su trayectoria.

¹⁴⁶ Para ver más de este tema, leer el ensayo *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*, de Linda Nochlin en *Women Art And Power And Other Essays*.

¹⁴⁷ Cuando se utiliza este término se hace referencia a la mujer que ha querido hacer arte y ha utilizado técnicas como la pintura, escultura, dibujo, y actualmente fotografía, cine, performance.

estaba dispuesto para el uso de las artistas. Por último se les dejaba complementar sus trabajos de arte siendo profesoras de dibujo y pintura.

En la época del Renacimiento era difícil que una mujer quisiera ser una gran pintora, no porque no fuera capaz ni porque no tuviera facultades para esto, como afirmaban los varones, sino porque no obtendría reconocimiento alguno y lo mejor, como en toda la historia de las mujeres, era que se dedicará a las labores domésticas.

Sin embargo, para finales del siglo XVI y comienzos del XVII, se encuentran grandes pintoras que tuvieron una carrera artística y hoy son reconocidas por el trabajo que realizaron, son:

- *Artemisia Gentileschi* (1597-1654), está considerada como una pintora barroca, de las más completas de su generación, imponiéndose por su arte en una época en la que las mujeres pintoras no eran aceptadas fácilmente. Pintó cuadros históricos y religiosos en un momento en que estos temas heroicos eran considerados inadecuados para el espíritu femenino.
- *Sofonisba Anguissola* (1532-1625), fue durante dos años alumna de Miguel Ángel. No obstante no lo tuvo fácil, pues a pesar de que contó con coraje y apoyo, más que el resto de las mujeres de su época, su clase social no le permitía ir más allá de los límites impuestos para su sexo. No tuvo la posibilidad de estudiar anatomía o dibujar del natural, pues era considerado inaceptable para una señora que viera cuerpos desnudos. En su lugar, buscó las posibilidades para un nuevo estilo de retratos, con personajes con poses informales. Los miembros de su propia familia y su propio rostro eran los protagonistas más frecuentes de sus obras.
- *Lavinia Fontana* (1552-1614), se casó en 1577 y siguió pintando durante su matrimonio para ayudar a la familia. Se trasladó a Roma en 1603 por invitación del papa Clemente VII. Obtuvo el mecenazgo de los Buoncampagni. Gradualmente fue adoptando el estilo clasicista de los Carracci, con un colorido fuerte casi veneciano. Fue elegida para la Academia de Roma.
- *Fede Galizia* (1578-1630), fue una pintora italiana del Renacimiento, pionera del género del bodegón; alcanzó excelentes resultados, pintando

cuarenta y tres bodegones. Su tratamiento de las joyas y la vestimenta la convirtieron en una retratista muy buscada. También se dedicó a la pintura religiosa y profana, por ejemplo varias versiones de "Judith y Holofernes".

Al igual que el movimiento feminista, la aparición de las mujeres en la creación artística no fue fácil y tuvieron que superar barreras para poder seguir sus carreras, pero sin duda estas artistas poseían talento y al igual que los varones estaban en la capacidad intelectual para la realización de grandes obras de arte, convirtiéndose en una influencia y un punto de referencia para las artistas venideras. El papel de la mujer en el arte ha cambiado desde los inicios de este siglo y nadie más que ella misma ha sido la constructora de este gran paso irrumpiendo en el mundo del arte y de la cultura. La mujer empieza a ser la gran protagonista y se multiplican sus representaciones de obras de arte, se ha emancipado y combina su rol tradicional en el hogar, para dar paso a una mujer creadora de arte en la sociedad, produciendo imágenes que vendrían a reivindicar su papel y a buscar su verdadera identidad femenina, dejando al lado su condición de objeto en el arte para convertirse en realizadora y, de esta manera, expresar sus emociones, angustias y deseos, como mujer y artista.

En las décadas del sesenta y setenta es cuando la Mujer Artista decide ignorar las reglas establecidas hasta el momento y empieza a cambiar su papel en la sociedad. El contexto social y político de la época es artífice de esta nueva etapa. A continuación se mencionarán brevemente algunos acontecimientos que llevaron a la Mujer Artista a cuestionarse sobre su rol en el arte hasta el momento:

- Un informe de 1935 sobre trabajadores técnicos y profesionales revelaba que entre los artistas que recibían subsidios aproximadamente un 41% eran mujeres, en Estados Unidos.
- A finales de 1969 y comienzos de la década de los 70 se llevaron a cabo las primeras protestas contra el racismo y el sexismo en el mundo del arte norteamericano.
- Creación del grupo Women Artists in Resistance (WAR).
- Women Students and Artists for Black Art Liberation (WSABAL).

- Huelga de Arte en Nueva York, por no exhibir obras de Mujeres Artistas, mantuvo un día cerrado los museos.
- Por todo USA y Gran Bretaña, en grupos grandes y pequeños, privados y públicos, las mujeres empezaron a plantear en el mundo de las artes cuestiones que iban desde dónde exponer como mujeres y cómo hallar espacio para trabajar, hasta temas políticos, teóricos y estéticos.
- Primer curso feminista de arte en el California State Collage de Fresno, impartido por Judy Chicago¹⁴⁸ y Miriam Schapiro¹⁴⁹.
- Segundo programa feminista de arte en la California School of Art de los Ángeles en 1971.
- Creación de la Womanhouse¹⁵⁰(1971), casa donde las Mujeres Artistas producían y exhibían su arte.

Como consecuencia de estos acontecimientos la Mujer Artista comienza a buscar su propia identidad, dejando atrás muchos tabúes y prohibiciones acerca de lo quiere mostrar con su obra y está dispuesta a asumir este nuevo reto, mostrarse ante la sociedad tal como es. En términos generales, el objetivo del arte de este periodo era transformar a la mujer, y se puede afirmar que la Mujer Artista en esta década pretende convertir a la mujer de un objeto pasivo de la representación patriarcal, en un sujeto que habla y describe sus propias vivencias y sentimientos. Sin lugar a dudas las Mujeres Artistas de la década tuvieron gran influencia del movimiento feminista. Aunque también se planteó una discusión ya que algunas artistas decían que no eran feministas ni que este movimiento les había influido en su obra.

La crítica de arte Lucy Lippard¹⁵¹, decía en una entrevista:

“Hasta cierto punto, la mayoría de artistas han sido feministas. Solo que no les gusta que les pongan la etiqueta de feminista, aunque han sacado mucho provecho del movimiento, como

¹⁴⁸ Artista estadounidense que incluyó en sus realizaciones el arte feminista, creando lo que ella llamaría “Iconología Vaginal”, creadora de un ícono del arte feminista como fue la obra “La gran Cena”, donde rinde homenaje a 39 mujeres que hicieron historia.

¹⁴⁹ Artista canadiense que hizo parte de la reivindicación del cuerpo femenino y también rescato del olvido la labor de tejer a mano de la mujer.

¹⁵⁰ Casa de arte que tuvo lugar en Hollywood, donde Chicago y Schapiro, llevaron a sus estudiantes del California School of Art, para que realizaran obras de arte con contenido feministas. Ver más información en *The power of feminist art. Womanhouse*, Pág. 58.

¹⁵¹ Reconocida crítica de arte feminista, quien ha sido activista del movimiento, reclamando más lugares para la exhibición de la obra de las mujeres.

muchas otras que se han beneficiado del feminismo, pero que no han querido ser designadas feministas (Lippard, 1975).

A raíz del surgimiento del Movimiento Feminista, el arte de las Mujeres Artistas de comienzos de los 70 fue significativo por varias razones. Estableció la primera fase de un compromiso filosófico por parte de éstas, en cuestiones sobre cómo podía expresarse el feminismo en el arte y se postuló de manera que las mujeres podrían utilizar su cuerpo o la imagen de su cuerpo para explorar la identidad femenina. También nacieron las colaboraciones y debates entre Mujeres Artistas y empezaron por aquel entonces a integrarse en el marco institucional de la educación, las exposiciones y la crítica de arte.

Las Mujeres Artistas empezaron a construir nuevos contextos y a crear nuevos estándares para el arte femenino, no sentían ningún remordimiento sobre esta nueva apropiación del arte y de inventar nuevas formas y explorar nuevos materiales creando una nueva estética del arte femenino.

En 1973, Lucy Lippard realizó investigaciones sobre la existencia de un lenguaje creativo particularmente femenino, denominado iconología vaginal. Las siguientes son sus características: densidad uniforme, textura lisa, frecuencia sensualmente táctil y asimismo repetitiva hasta la obsesión, preponderancia de formas circulares y del foco central, capas o estratos, una indefinible soltura o flexibilidad en la aplicación, nueva propensión a los rosas y los tonos pastel y los efímeros colores velados que solían ser vetados.

De esta representación del cuerpo femenino y específicamente de la vagina, surgieron actitudes enfrentadas a este respecto; mientras que algunas artistas feministas del momento defendían la creación de una imagería corporal (ya fuese a través de la producción de imágenes “vaginales” o a través de la utilización del cuerpo desnudo de la propia artista) como una forma de reivindicar una sexualidad femenina alternativa y construida en términos femeninos. Otras creadoras dudaban de que existiese la posibilidad de representar el cuerpo de la mujer sin que éste se convirtiese (aun en contra de la voluntad de la artista) inmediatamente en un espectáculo.

Puede que con estas imágenes de iconología vaginal¹⁵² la identidad femenina se viera reducida al simbolismo de los genitales femeninos, pero no cabe duda de que fue un avance importante, con el cual la Mujer Artista empezaba a reconocer su propio cuerpo desde una mirada profunda y propia, creando una estética propia de sus formas y su sensibilidad como mujer, dejando atrás temores impuestos por la cultura patriarcal y dejando de ser objetos para pasar a decidir la representación de su cuerpo e igualmente de revalorizar algunos aspectos de la expresión corporal de las mujeres, como la menstruación o la sexualidad, tradicionalmente desdeñados en el patriarcado.

La Mujer Artista empieza a apropiarse de su cuerpo¹⁵³, teniendo un despertar de sentir y mostrar su cuerpo tal como es, sin tener en cuenta el estereotipo creado por la cultura patriarcal, sino ser la misma artista la que va a crear y a construir una nueva identidad partiendo del propio imaginario femenino, de su experiencias, sentimientos e historias.

En su obra la Mujer Artista empieza a contradecir la estética formalista de la historia que siempre nos presenta cuerpos de mujer radiantes y perfectos, pero en imágenes donde la mujer siempre aparece como un objeto, siendo musa de la inspiración del varón, que ve el cuerpo celestial de la mujer para la tarea de la reproducción.

También es importante para el arte feminista la relación de las Mujeres Artistas y la naturaleza¹⁵⁴, específicamente con flores y frutas ha existido desde la mitología griega, pasando por la iconografía Mariana, donde se representaban a las mujeres como flores. En los años setenta se recupera esta iconografía y muchas artistas se representan en relación con la naturaleza y también nace en ellas un deseo por la fuerza cósmica y la reclamación de una gran Diosa Mujer.

¹⁵² Algunas obras representativas de este movimiento fueron: Judy Chicago, *Arrancando*, 1974. Faith Wilding, *Pétalos de la carne*, 1970. Miriam Schapiro, *Grande OX No 2*, 1968.

¹⁵³ Algunas obras representativas del cuerpo son: Alice Neel, *Autorretrato Desnudo*, 1980. Jo Spence, *Autorretrato*. Hannah Wilke, *S.O.S* 1974-1982. Carol Schneemann, *Rollo Interior*, 1975-1977. Chila Kumari Burman, *Las Mujeres reclamamos nuestros cuerpos*, *Un amor*, *Un arte*, 1985. Mary Kelly, *Interim Parte I Corpus*, 1984.

¹⁵⁴ Algunas obras relacionadas con la naturaleza y la mística femenina son: Buffie Jonson, *Labrys*, 1972. Cynthia Mailman, *Autorretrato*, 1977. Mary Beth Edelson, *Cabeza de la Diosa*, 1975. Ana Mendieta, *Cuerpo de la tierra*, 1972-1985.

Asímismo es primordial destacar un tipo de artistas de la década del ochenta (sin embargo en esta década la Mujeres Artistas estaban muy interesadas con causas políticas y sociales) que se sintieron involucradas con la sociedad patriarcal que las rodeaba y decidieron desafiarla, incluyéndose en acciones políticas y sociales, exigiendo participación igualitaria en la educación y en los museos y galerías de arte con sus obras,¹⁵⁵ reprochaban la tradición de cultura occidental y querían protestar por muchas injusticias que se cometían con las mujeres, para de esta manera dignificar el poder femenino.

En la década de los ochenta y noventa, según las estadísticas The Women's Art Library¹⁵⁶ revelaban, la Mujer Artista no tenía una buena posición en el arte con respecto a los logros de los hombres: las mujeres siguen sin llegar a puestos de profesoras de Bellas Artes, a pesar de que son el 68% de la población estudiantil, la representación en los libros de Historia del arte sigue siendo mínima, el patrocinio es muy reducido cuando se trata de la exposición de una mujer¹⁵⁷. Sin duda, no ha sido un camino fácil, pero la Mujer Artista está dispuesta a seguir trabajando ya que dispone de una considerable creatividad y gran talento para desarrollar un magnífico trabajo en el arte y lograr el reconocimiento que se merece en este campo.

Actualmente el cuerpo femenino como representación artística sigue generando polémica y así haya sido exhibido y representado en la obras de arte feminista, esto no ha hecho desaparecer su sentido controvertible y socialmente provocador. En palabras de Estrella De Diego:

Es curioso que a menudo se siga utilizando el cuerpo como soporte de transgresión y como distintivo de diferencia, a pesar de haber sido históricamente eso a través de lo cual se ha definido lo femenino, y es más curioso todavía que este tipo de representaciones con implicaciones claramente sexuales se encuentre como las más eficaces como bofetada estética (De Diego, 2010).

¹⁵⁵ Obras de contenidos políticos y sociales: May Stevens, *Rosa desde la cárcel*, 1977-1980. Judy Baca, *El Gran Muro de los Ángeles*, 1976. Suzanne Lacy - Leslie Labowitz, *Con luto y con rabia*, 1977. Sylvia Sleigh, *Baño Turco*, 1973. Barbara Kruger, *Hemos recibido órdenes para no movernos*, 1981.

¹⁵⁶ Es una iniciativa de artistas británicas de crear un catálogo y una librería especializada de libros de mujeres, se fundó en 1980.

¹⁵⁷ Para dar soluciones a esto temas ver más información en el libro, *Nueva crítica feminista de arte, Estrategias Críticas*, Kate Deepweell, Ediciones, 1995.

2.2 LA FOTOGRAFÍA: CONCEPTOS FUNDAMENTALES.

Según el *Diccionario de la Real Academia Española* la fotografía es “El arte de fijar y reproducir por medio de reacciones químicas, en superficies convenientemente preparadas, las imágenes recogidas en el fondo de una cámara oscura”.

Es una definición acertada que trata la fotografía como un arte, generando bastante polémica a lo largo de su historia; ya que si es sólo un proceso químico¹⁵⁸ o se le puede considerar un arte¹⁵⁹, ha sido un punto de debate en toda su historia. Si observamos las raíces del término que provienen del griego *phos*, significa “luz” y *grafis*, “escribir”; entonces la fotografía significaría, “escribir con luz”.

Para introducir al lector/a en el tema fotográfico, se darán algunas definiciones de lo que es la fotografía y qué mejor que los conceptos dados por las mismas fotógrafas españolas, que es el tema de estudio en este trabajo; del mismo modo definiciones hechas por importantes fotógrafas reconocidas de otras geografías y críticas de arte e historiadoras muy interesadas en el tema a tratar.

Se inicia exponiendo la definición de la escritora Susan Sontag¹⁶⁰, quien a lo largo de su vida siempre se vio interesada en la fotografía y escribió varios libros y ensayos sobre el tema. Las definiciones presentadas a continuación son varias disertaciones y reflexiones que se encuentran en su libro *Sobre Fotografía*¹⁶¹:

La fotografía es, antes que nada una manera de mirar. No es la mirada misma. Es la manera ineludiblemente “moderna” de mirar: predispuesta a favor de los proyectos de descubrimiento e

¹⁵⁸ Este proceso químico ha venido cambiando, en el siglo XIX, con el daguerrotipo, el calotipo, el colodión húmedo y el gelatino-bromuro. En 1888, Kodak sacó al mercado una cámara que utilizaba carretes de 100 fotos circulares, y sobre todo debido a la industrialización del proceso de impresión de película fotográfico.

¹⁵⁹ Desde el descubrimiento de la cámara oscura diversos pintores como Canaletto o Ingres, hacían uso de ella, para lograr más perfección en sus trabajos. La primera iniciativa de fotografía artística surge en 1890 en Europa. Un grupo de fotógrafos crea técnicas de manipulación en la toma y en el positivado, y propone que el resultante de su uso es una obra de arte fotográfico, en cuanto requieren de manipulación por parte del autor y generan obras únicas: dos de los puntos discutidos por parte de los pintores para negar la artisticidad de la fotografía.

¹⁶⁰ Novelista y ensayista estadounidense (1933 - 2004). Si bien se dedicó principalmente a su carrera literaria y ensayística, ejerció docencia y dirigió también filmes y obras teatrales. Sus ensayos de fotografía fueron *Sobre la fotografía* (1975) y *Ante el dolor de los demás* (2003).

¹⁶¹ Son seis ensayos que relatan la importante relación que hay entre la fotografía, sus ideologías y la sociedad, para que al final el lector llegue a una definición de lo que es la fotografía.

innovación. Esta manera de mirar que tiene ya una dilatada historia, conforma lo que buscamos y estamos habituados a notar en las fotografías. La manera de mirar moderna es ver fragmentos. Se tiene la impresión de que la realidad es en esencia ilimitada y el conocimiento no tiene fin. De ello se sigue que todos los límites, todas las ideas unificadoras han de ser engañosas, demagógicas; en el mejor de los casos, provisionales; casi siempre, y a la larga, falsas. Mirar la realidad a la luz de determinadas ideas unificadoras tiene la ventaja innegable de dar contorno y forma a nuestras vivencias. Pero también así nos instruye la manera de mirar moderna niega la diversidad y la complejidad infinitas de lo real. Por lo tanto reprime nuestra energía, nuestro derecho, en efecto, a refundar lo que deseamos refundar: nuestra sociedad o nosotros mismos. Lo que libera, se nos dice, es notar cada vez más cosas (Sontag, 2006).

Sin duda, las definiciones de Sontag, son reflexiones profundas y contundentes de la importancia de la fotografía y de la imagen que ésta genera en la sociedad, sin dejar de lado la filosofía y poética que aborda en sus obras. Da una gran importancia a lo que significa la fotografía para nuestra sociedad, lo que significa la creación de imágenes como característica de la modernidad y post-modernidad y la sociedad entendida como organización de poder y como contexto ideológico para la creación estética. Llevar el papel de la fotografía más allá de esa mera imagen a un significado y contenido de esa representación, donde incluye el reflejo de una sociedad colmada de situaciones a fotografiar.

Siguiendo con las definiciones, qué mejor, que el significado de la fotografía pueda tener para una fotógrafa, como es el caso de las siguientes artistas.

Para la fotógrafa estadounidense Berenice Abbott¹⁶², la fotografía es:

Un medio creativo para poder recrear el mundo vivo de nuestros tiempos. La fotografía ayuda a las personas a ver. La fotografía sólo puede representar el presente. Una vez fotografiado, la fotografía se convierte en pasado (Abbott, 1940).

La fotógrafa Diane Arbus¹⁶³, dice lo siguiente acerca de la fotografía:

¹⁶² Fotógrafa estadounidense (1898-1991), en 1918 se fue a estudiar en Nueva York, París y Berlín. En París se volvió asistente de Man Ray y Eugène Atget. En 1925 instaló su propio estudio e hizo retratos de expatriados parisinos, artistas, escritores, coleccionistas. Y en su obra mostró gran interés por los homosexuales y bisexuales, los que retrató gran cantidad de veces. Tuvo el gran privilegio de exponer en galerías de arte de gran importancia en París, ya que por el hecho de ser mujer esto no era tan fácil. También son bastantes conocidas y de gran calidad la obra que hizo de la ciudad de Nueva York, "Changing New York", que ofrece todo un documento sistematizado de los cambios arquitectónicos que se fueron produciendo en esta ciudad.

¹⁶³ Fotógrafa estadounidense (1923-1971), en su obra se dedica a fotografiar gente marginada como enanos, enfermos mentales, travestis, para que la sociedad los conozca y nos los olvide. Fue pionera en la utilización del flash de relleno o flash de día. Después de su muerte su trabajo es seleccionado para participar en la Bienal de Venecia, siendo

La fotografía es un secreto que habla de un secreto. Cuanto más te dice, menos te enteras (Arbus, 1965).

Julia Margaret Cameron¹⁶⁴, fotógrafa inglesa piensa lo siguiente:

La fotografía es aquello que me permite recoger fielmente la grandeza del hombre interior, no sólo la del exterior (Cameron, 1805).

Estas definiciones recogen la experiencia vívida, las percepciones de todo lo que lograron transmitir por medio de sus creaciones, un todo conceptual y poético que lo lograban descubriendo el mundo que se les abría por medio de la mirada fotográfica. A continuación se expone lo que es la fotografía para algunas de las fotografías españolas consultadas en este trabajo¹⁶⁵ y, de esta manera, seguir en la búsqueda de una definición de lo que significa la fotografía para las fotógrafas:

Paula Anta:

La fotografía es una búsqueda eterna. Esto se puede considerar, sin embargo, dentro de cualquier disciplina artística. Yo me he identificado con esa búsqueda a través de la mirada y he tomado la decisión de querer sentir directamente las cosas que vas encontrando en ese camino de rastreador para saber "verlas". Al final se han unido esa necesidad de búsqueda con la necesidad de sentir y da como resultado un lenguaje. Este lenguaje se puede leer como un libro con el que te sientes tan identificado que acabas sintiendo lo mismo que los personajes que aparecen en él. Por lo tanto, tengo la suerte de vivir la vida de varios personajes, de vivir varias vidas, como señalaba Anaïs Nin, dependiendo de la lectura que haga al final de la propia realidad (Anta, 2010).

Lidia Benavides:

Para mí la fotografía es el lenguaje visual que me permite trabajar con luz, modelar la luz, filtrar la luz y transformarla para crear nuevas imágenes que alteran la realidad para crear una imagen nueva que estimule la imaginación del receptor para transportarle a otro lugar, y transmitir una sensación y emoción distintas al punto de partida. La fotografía como medio que me permite transformar una realidad en otra (Benavides, 2010).

la primera fotografía estadounidense en ser seleccionada, y el MOMA de Nueva York organiza su primera gran retrospectiva.

¹⁶⁴ Nació en Ceilán (1815-1879), pero desarrolló su trabajo en Inglaterra, sus hijos le regalaron a los 48 años una cámara para que se divertiera y empezó a hacer retratos bastante novedosos para la época, con un toque de desenfoque y con un manejo de luz que evocaba los claroscuros de Rembrandt, creó un estilo propio que la llevó a ser considerada como fotógrafa pictorialista. Se dedicó por completo sus últimos años a la fotografía, representando retratos de corte artístico y representaciones escenográficas de alegorías. Expuso en la Exposición Universal de 1870 y es considerada un referente de grandes aportes al desarrollo de la fotografía.

¹⁶⁵ Estos conceptos de fotografía se obtuvieron de la encuesta realizada para esta investigación (excepto el concepto de Marga Clark), para ver la entrevista completa ver Anexo 1, para más información de las fotografías ver anexo3.

Marga Clark:

La fotografía es el medio más idóneo para la captación de un instante (Clark, 1991).

Pilar García Merino:

Para mí la fotografía es, por definición, poesía visual. Pero es, además, un modo de vida (García Merino, 2010).

Margarita González Caballero:

Una manera como otra cualquiera de relacionarme conmigo misma y con el mundo (González Caballero, 2010).

Susana Girón:

La posibilidad y la herramienta para satisfacer mi propia curiosidad por el mundo, un modo de aprender y de relacionarme con lo que me rodea y a la vez de mostrarme y de dar salida al maremagnum de sentimientos y sensaciones que tenemos dentro. La fotografía me permite transformar una inquietud personal en una intensa parte de mi vida en la que me sumerjo para captar y sentir todos los matices que la rodean. Es una necesidad vital (Girón, 2010).

Zoe López:

La fotografía es para mí el modo de desestresarme, es mi terapia, mi autoterapia, a partir de la cual consigo exteriorizar cosas que de otro modo no sería capaz. Es hacer explotar hacia afuera lo que te quema por dentro y mi autoanálisis personal (López, 2010).

Ana Matey:

La presencia de una ausencia o la ausencia de una presencia...

una huella,

una herida,

un proceso...

una muerte

y quizás...

una vida

mostrar algo que desaparece...

*e intentar conseguir algo nuevo florezca de ese desvanecimiento
otras veces hablar del puro desvanecimiento (Matey, 2010).*

Begoña Montalbán:

Para mí la fotografía es un método de interpretación y análisis, que archiva y a la vez participa con cada imagen en la creación de un sentido crítico y reflexivo de nuestro entorno y nuestra historia. Una herramienta de análisis de una potencia muy potente cuando se desarrolla bien (Montalban, 2010).

Mayte Vieta:

La fotografía es una forma de capturar el instante, evocar sensaciones, atmósferas o sentimientos a través de ella (Vieta, 2010).

Se considera que estos conceptos de las fotografías son válidos, ya que por medio de su práctica profesional crean percepciones y las representan en su obra; asimismo, estas definiciones tienen en común la experiencia personal que la fotógrafa ha tenido con este medio, llevándolo a ser más que una herramienta, se enfocan más a un lenguaje que les permite expresar su manera de hacer arte. De representar aquello que les inquieta, con una estética comprometida en su obra, en su tema fotografiado, en poder moldear en una sola imagen poesía, narrativa, emociones que reflejen y transmitan algo esencial de la singularidad de la fotografía para verse plasmado en un todo que sería su obra fotográfica. Fotografía profundamente relacionada con la sociedad es lo que propone en su tesis de la "Historia de la Fotografía", publicada en 1970, Gisèle Freund¹⁶⁶, escribe lo siguiente:

En nuestra sociedad, la fotografía desempeña un papel capital. No existe casi ninguna forma de actividad humana que no la utilice de un modo u otro y se ha vuelto indispensable tanto para la ciencia como para la industria. En la calles de cualquier ciudad del mundo, la mirada se desliza de una publicidad fotográfica a otra. Su técnica específica, la reproducción exacta de los hombres y de las cosas, tal y como se presentan ante nuestros ojos le confiere un aura de verdad. Puede ser un simple medio de información; puede encerrar una voluntad artística (Freund, 2008: 7).

En las líneas de esta fotografía nos damos cuenta que para ella la fotografía tiene una gran importancia, tanto a nivel artístico, como a un nivel de utilidad para la ciencia y la industria. Su manera de percibir la fotografía es bastante pragmática y no ve ningún problema en decir que es útil y necesaria para una

¹⁶⁶ Fotógrafa y socióloga alemana (1908-2000), que huyó del nazismo y se instaló en París, donde empezó con la fotografía de retratos, fotografiando a sus vecinos y después tuvo la oportunidad de fotografías a importantes intelectuales, escritores y artistas de principios del siglo XX. En la posguerra trabajó como reportera de la agencia Magnum.

cosa, como para otra. Es una visión muy general que no se cierra a ningún campo y se deduce la gran experiencia de vida que la artista ha tenido con la fotografía.

Para concluir este apartado y con base en todas las definiciones presentadas, se puede decir que la fotografía es un lenguaje visual, que por medio de una cámara como herramienta, permite expresar sentimientos y plasmar emociones en una imagen, llegando a transmitir sensaciones de todos los sentidos, y también a todos los sentidos. Una manera de inmiscuirse en el entorno que rodea los rumbos estéticos variables, para representar la sociedad y cómo influye esta en la creación artística. Como dice Roland Barthes¹⁶⁷:

Lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente.

2.2.1 FOTOGRAFÍA ARTÍSTICA.

En este apartado se tratará de hacer un acercamiento de lo que se podría definir como fotografía artística, ya que no es una definición exacta sino más bien una muestra de sucesos, que a lo largo de la historia de la fotografía desde sus inicios hasta la actualidad se ha ido transformando, creando una sólida relación donde se fusiona tanto el arte como la fotografía. Su incorporación al arte fue una causa muy discutida, por la que los fotógrafos retratistas empezaron hacer un esfuerzo porque fuese considerada como arte. El retrato fotográfico empezó a suplantar al retrato pintado, ya que era más barato y no se necesitaba estar horas enteras posando. Después de esto muchos fotógrafos se sintieron influenciados por la pintura, y querían buscar la mayor aproximación a los fenómenos pictóricos. Debido a esto surge un movimiento fotográfico que se ha llamado "Fotografía Academicista"¹⁶⁸, como reacción a la negación del valor artístico de la fotografía. Concretamente, es un grupo de fotógrafos los cuales defienden la artisticidad de la fotografía, buscando que las fotos sean lo más laboriosas o complicadas de realizar y lo menos mecánicamente posible. Realizando primero un boceto previo, el resultado fotográfico final viene a ser fruto de múltiples resultados. Algunos de estos fotógrafos son André Adolphe Eugène Disdéri, Oscar Gustav

¹⁶⁷ En su libro *La cámara lúcida*, Pág. 31.

¹⁶⁸ También conocida como fotografía artística o pictorialista.

Rejlander, Henry Peach Robinson¹⁶⁹. A mediados del siglo XIX, se le empezaba a dar a la fotografía una verdadera importancia en el arte ya que al reproducir de una forma casi perfecta la realidad, superaba a la pintura en este aspecto. Por otra parte, el constante desarrollo de la fotografía en esa época, básicamente con las nuevas técnicas sobre la utilización de la luz del sol, dio origen a fotos con un mayor significado estético, lo que llevó a un nuevo acercamiento de la fotografía hacia el arte. El fotógrafo alemán Hans Hildebrandt, describió del siguiente modo:

La fotografía, que a partir de los años treinta del siglo XIX evolucionó rápidamente desde su invención por Daguerre hacia una capacidad de rendimiento, adquiere múltiple importancia para el arte. Apoyada por procedimientos cada vez más nuevos y cada vez más refinados de reproducción para la explotación de su rico material (Tausk, 1978:15).

Para mediados del siglo XX, la fotografía tenía gran atribución de los movimientos artísticos que iban surgiendo, desde el surrealismo, el pop art, donde diferentes artistas realizaban fotografías influidas por estas tendencias. Igualmente movimientos artísticos como el happening, el land art y más adelante el arte conceptual donde la fotografía al comienzo tenía un importante papel en la documentación de las obras y más adelante fue utilizada en obras de arte conceptual donde los artistas exhibían fotografías en calidad de portadores de ideas y ofertas para pensar y actuar (Tausk, 1978:15).

Actualmente la fotografía llega a estar al nivel del arte y diversos artistas realizan sus trabajos fusionando tanto el arte como la fotografía.

2.2.2 LA IMAGEN FOTOGRÁFICA.

Este punto hace referencia a lo que significa una imagen fotográfica y esto va más allá que en el simple hecho de reproducir una fotografía pues tal como lo afirma Boris Kossoy¹⁷⁰ toda fotografía ha sido producida con una cierta finalidad, no está enclaustrada en la condición de registro puramente iconográfico de escenarios, personajes y hechos; la fotografía es un medio de expresión individual, que siempre se ha prestado a incursiones estéticas, donde

¹⁶⁹ Fotógrafo inglés (1830 -1901), comenzó su carrera artística como pintor de la escuela prerrafaelista, profesión que abandonó para dedicarse a la fotografía, abriendo un estudio fotográfico en 1857. Inicialmente aplicó a sus imágenes las ideas de la fotografía academicista aportando un poco más de lirismo

¹⁷⁰ Fotógrafo e investigador brasileiro. Centra sus estudios en la interpretación de la obra fotográfica. Autor de libro *Fotografía e Historia*, en 2001.

la imaginación creadora es inherente a esta forma de expresión, su respectivo registro visual documenta la actividad creativa del autor y es en sí misma una manifestación de arte.

Igualmente María Acaso¹⁷¹ plantea y expone diversos significados y elementos que son fundamentales por conocer al momento de interpretar una imagen, tales como la semiología de la imagen, haciendo referencia al significado de los mensajes codificados a través del lenguaje visual. Igualmente afirma que las imágenes son productos culturales, donde es indispensable la interpretación activa para llegar a su conocimiento profundo siendo esta una representación visual; donde intervienen de forma básica, los siguientes elementos en la realidad: el *emisor o creador* de la misma, que es el individuo que lleva a cabo el acto de representación y que lo hace en determinado contexto. El emisor representa la realidad, sustituye una cosa por otra y por último está el *receptor o espectador*, individuo que lleva a cabo el acto de interpretación. Lo que realmente ve el espectador es un entramado de conceptos contruidos por su experiencia personal, su memoria y su imaginación, es el constructor del mensaje, ya que un objeto no es el objeto en sí mismo, sino es la representación que el receptor tiene asociada a él.

Del mismo modo, Roland Barthes presenta una interpretación de la imagen según el *punctum*, del cual dice que el *punctum principal*, es un elemento de la imagen que hace que el espectador pase del discurso denotativo al connotativo¹⁷²; el *punctum secundario*, es donde están los elementos que acompañan al punto principal; y por último describe el *contrapunctum*, como el elemento que funciona como contrapeso del *punctum*. Para descubrir lo que una imagen quiere transmitirnos a un nivel profundo hay que saber diferenciar el discurso denotativo del connotativo y hay que saber buscar el *punctum principal*, los secundarios si los hay y el *contrapunto*, ya que a través de todos estos elementos pasamos de ver una imagen a comprenderla. Una imagen tiene muchas interpretaciones, casi tantas como las personas que la perciben, donde la interpretación histórica hace referencia a lo que da el autor al producto visual en el momento de hacerla. De esta manera,

¹⁷¹ Profesora y escritora española, autora del libro *El lenguaje visual*. Su especialidad esta en el área de la educación artística.

¹⁷² *Discurso Denotativo*: Mensaje objetivo del signo, nivel, físico. *Discurso Connotativo*: Mensaje subjetivo del signo, nivel simbólico.

comprender una imagen no consiste en averiguar qué quiso decir el autor sino en establecer qué quiere decir la imagen para nosotros.

2.3 LA MUJER EN LA FOTOGRAFÍA¹⁷³.



Fig. 1

Según la historiadora de arte Marie-Loup Sougez, la fotografía existe desde hace aproximadamente 150¹⁷⁴ años y este descubrimiento ha pasado hacer parte de nuestra civilización, pero su historia no es lo suficientemente conocida (Sougez, 1981:9). Y mucho menos la historia de las mujeres fotógrafas que

comenzaron esta labor casi desde el comienzo de este arte. En general, las mujeres artistas no han salido bien libradas en la historia del arte, es difícil encontrar su trayectoria y en este sentido la fotografía no es la excepción; en toda la historia de las diferentes artes las mujeres han logrado tener un papel fundamental en cada una de ellas, y en lo que respecta a la fotografía las mujeres se han implicado en todos los aspectos de la cultura fotográfica construyendo su propia historia. En 1839 las mujeres empezaron su interés por el mundo fotográfico con muchas barreras, ya que en esta época eran encargadas de realizar labores domésticas y su trabajo fuera del ámbito del hogar no era considerado importante. Según Naomi Rosenblum, una de las pocas biógrafas de la historia de las mujeres fotógrafas, las mujeres no consideraban su obra importante y por esto no la archivaban, esta es una razón del escaso trabajo histórico que se puede hallar, ya que se dificultaba mucho encontrarlo (Rosenblum, 2000:40). La fotografía comenzó siendo un pasatiempo para las mujeres de clase media y la mayoría trabajaban con sus esposos mientras que éstos se ganaban la fama, la mujer aprendía el oficio en el taller e incluso se llegaron a formar grupos de ayudantes mujeres, como el

¹⁷³ La fotografía que aparece en esta página fue tomada por Gertrude Käsebier, quien fotografía a Harriet Hibbard, 1901, y tomado del libro *Historia de las Mujeres Fotógrafas* de Naomi Rosenblum.

¹⁷⁴ Joseph-Nicéphore Niépce (1765-1833), en 1816 obtiene la primera imagen negativa sobre papel con una cámara oscura. Y en 1826, tomó desde una ventana de su casa de campo la fotografía permanente más antigua que se conserva, *Vista desde la ventana en Le Gras*.

grupo Talbot¹⁷⁵, el cual estaba compuesto por la esposa de éste, Constance Talbot¹⁷⁶.



Fig. 2

También, existieron otras mujeres muy interesadas en aprender la fotografía como lo fueron Mary Dillwyn¹⁷⁷, Emma Llewelyn, Charlotte Traharne¹⁷⁸.

Con la llegada del daguerrotipo¹⁷⁹ entre 1841-1855, la fotografía inicia su proceso de comercialización y se desarrolló un mercado fotográfico, generando la aparición de los estudios fotográficos. En Inglaterra se abrieron 750 estudios de los cuales solo 22 eran de fotógrafas. En Europa, Estados Unidos y Canadá, para finales del siglo XIX, se calculaban 300 mujeres dedicadas a la labor fotográfica. Se desenvolvían en el retoque de las fotografías y otras se dedicaban a los retratos y tarjetas de visita.

2.3.1 FOTÓGRAFAS PROFESIONALES.

En la mitad del siglo XIX había fotógrafas aficionadas y profesionales que ejercían de archivistas familiares no oficiales o como grandes fotógrafas artísticas. En la casa, las mujeres pintaban sus propias fotografías y las de otros y las combinaban en las páginas de los álbumes realizando composiciones fantásticas, humorísticas y subversivas. Las mujeres victorianas aprovecharon las posibilidades de la fotografía para explorar su propia identidad y los valores sociales imperantes de la época. La fotografía, que empezó como hobby, pasó a ser una ocupación atractiva y se empezó a tener un interés más serio y profesional para las mujeres de la nueva clase media de Gran Bretaña, quienes tenían tiempo libre y dinero para gastar en ello.

¹⁷⁵ William Henry Fox Talbot inventor y fotógrafo inglés (1800-1877), creó el procedimiento conocido como calotipo, al que precedieron sus dibujos fotogénicos. Creó el calotipo o talbotipo, método fotográfico, basado en un papel sensibilizado con nitrato de plata y ácido gálico que tras ser expuesto a la luz era posteriormente revelado con ambas sustancias químicas y fijado con hiposulfito.

¹⁷⁶ Como esposa de un inventor de la fotografía, es muy poca la bibliografía acerca de esta mujer, lo que expone en este trabajo es de el libro, *A history of women photographers*, por Naomi Rosenblum, siendo el único estudio donde se encuentre información de esta mujer.

¹⁷⁷ Fotógrafa británica (1816-1906), que realizo retratos de familia, bodegones y miniaturas.

¹⁷⁸ Es difícil encontrar documentación de estas dos mujeres.

¹⁷⁹ El daguerrotipo, construido por Louis Daguerre en 1839, es un invento precursor de la fotografía moderna. Fue además un puente entre la cámara negra creada por Johann Zahn y retocada por Joseph-Nicéphore Niépce, y la cámara de objetivo del alemán Joseph Petzval.

Lady Clementina Hawarden¹⁸⁰ fue una de las más originales y experimentales fotógrafas del siglo XIX, al igual que muchas otras en la época utilizaba los miembros de su familia para retratarlos, se enfocaba en representar figuras reflejadas en el espejo para representar aspectos espirituales y materiales de la vida humana, también exploraba nuevas poses y creación de figuras dramáticas, superficies, texturas y uso de la luz. A pesar de su corta vida Clementina tomó cientos de fotografías las cuales luego de su muerte, sus hijas las donaron al Museo Victoria y Alberto de Londres, donde permanecieron en cajas en el sótano hasta que la estudiante norteamericana Virginia Dodier las descubriera durante sus investigaciones de doctorado en Londres hace poco más de una década. Desde entonces las fotografías de Lady Clementina Hawarden han sido mostradas en numerosas exposiciones.

En 1840, Anna Atkins¹⁸¹ publicó uno de los primeros libros fotográficamente ilustrados, *Cyanotypes of british and foreign flowering plants and Ferns*¹⁸². En 1870 se realizó la Exposición Universal de Fotografía¹⁸³, donde llegó a participar una de las fotógrafas más relevantes de la época, Julia Margaret Cameron, quien tenía ideas nuevas tanto en la técnica como en el contenido de las fotografías. Debido a esto recibió muchas críticas, pero sin duda, su estilo la enmarca en el pictorialismo¹⁸⁴, su objetivo era usar la fotografía como arte, ennoblecerla a esta categoría.

A finales de siglo XIX se desarrollaron cambios en el uso de las cámaras, ya que se empezaron a vender cámaras más ligeras, las cuales eran fáciles de transportar; y se inventó la película de rollo, por lo tanto ya no era necesario cargar con el cuarto oscuro portable, y se empezaban a sentir cambios importantes en la sociedad con respecto al papel de la mujer en la fotografía. La mujer quería salir de casa y sobre todo pretendía comprometerse con una carrera profesional, así que la fotografía deja de ser más que una diversión y se

¹⁸⁰ Fotógrafa británica, (1822-1865). Primera mujer de la época victoriana que se expreso por medio de la fotografía.

¹⁸¹ Fue una botánica y, fotógrafa británica (1797-1871), y la primera persona en publicar un libro ilustrado exclusivamente con imágenes fotográficas.

¹⁸² Estudio científico y fotográfico.

¹⁸³ Es el nombre genérico de varias exposiciones de gran envergadura celebradas por todo el mundo desde la segunda mitad del siglo XIX. Esta se realizó en Londres.

¹⁸⁴ El pictorialismo es una corriente fotográfica de pretensiones artísticas que se desarrolla a nivel mundial entre finales de los años 1880 y el final de la primera guerra mundial. Los fotógrafos del pictorialismo se definen como fotógrafos y artistas en la línea de las teorías del romanticismo propias del siglo XIX, destacando la sensibilidad e inspiración de los autores y otorgando un papel secundario a los conocimientos técnicos. Se distancian de la realidad para que sus fotografías sean sólo imágenes y no una mera reproducción de la realidad, motivo por el cual buscan deliberadamente el desenfoco o efecto floue.

va a convertir en objeto de estudio. Catharine Barnes Ward,¹⁸⁵ fue la primera mujer que quiso estudiar fotografía.

Así mismo, se fundaron varios estudios donde las mujeres documentaban los eventos de su entorno, los trabajos de arte y los paisajes de la región y con el auge de los magazines fotográficos se clasificó la fotografía hecha por mujeres en cuatro tipos: retratos a gente importante, mujeres y niños, postales de lugares y productos fotográficos para publicidad.

Frances Benjamin Johnston¹⁸⁶, fotógrafa americana, de las primeras en ser fotorreportera, organizó una lista con 28 fotógrafas de la época con miras a participar en la Exposición Universal de París. Las mujeres opinaban de fotografía y Lady Elizabeth Rigby Eastlake divulgó un artículo bastante provocador en el que decía:

La fotografía no puede ser juzgada con los mismos estándares de las viejas artes, ya que tiene diferente propósito y público (Roseblum, 2000: 65).

Debido a todo esto surgieron fotógrafas como Gertrude Käsebier¹⁸⁷, quien se inició tarde en la fotografía profesional, comenzó haciendo retratos de sus hijos y después en 1897 abrió un estudio de retratos en Nueva York, con el cual tuvo gran éxito y tan solo un año después ya era reconocida por sus retratos y se le ofreció realizar una exposición en New Yorker Camera Club¹⁸⁸. En 1899, logró vender por 100 dólares su fotografía titulada "El nacimiento", siendo el precio más alto que se había pagado por una fotografía hasta el momento. Y en 1903 Alfred Stieglitz¹⁸⁹ publicó seis de sus fotografías y fue miembro del movimiento Photo-Secession¹⁹⁰. Sintió gran atracción por los nativos americanos a los que dedicó gran parte de su obra, igualmente se le conoció por promover la fotografía como una gran carrera para las mujeres.

A partir de 1902 se empieza a reconocer la fotografía como arte y muchas fotógrafas fueron representantes del *pictorialismo*, corriente fotográfica con

¹⁸⁵ Fotógrafa americana (1851- 1913), llegó a ser editora asociada de la revista *American Amateur Photographer*, importante soporte y ayuda para las fotógrafas.

¹⁸⁶ Fotógrafa americana (1864 -1952), quien abrió un estudio en Washington, en 1890. Era muy solicitada por las celebridades para ser fotografiadas y también fue asignada a tomar fotografías en la Casa Blanca. En 1897 publicó el artículo titulado *Que pude hacer una mujer con su cámara*.

¹⁸⁷ Fotógrafa americana (1852-1934).

¹⁸⁸ Fue fundado en 1864 y desde entonces hasta hoy ha sido parte del desarrollo de la fotografía. Entre sus miembros se encuentran grandes fotógrafos como Alfred Stieglitz, Paul Strand y Berenice Abbot.

¹⁸⁹ Consagrado fotógrafo americano (1864-1946), quien durante toda su carrera luchó para que la fotografía estuviera al mismo nivel de la pintura y la escultura.

¹⁹⁰ Movimiento fundado por Stieglitz en 1903 para reivindicar la fotografía.

pretensiones artísticas, siendo la contribución de la mujer en este movimiento un factor para el crecimiento de los estándares artísticos. Igualmente en los primeros años del siglo emergió un grupo conocido como las pictorialistas. Las mujeres tuvieron un importante papel en este nuevo movimiento, que continuó en los años de entre guerras, alterando un poco las otras áreas de la fotografía que respondían a presiones sociales y estéticas.

Agnes Warburg¹⁹¹, realizó una obra del pictorialismo, bastante interesante, con diferentes y nuevos matices remodelando de esta manera la dirección de la fotografía. Se atrevió a usar el color y a experimentar con la técnica del revelado a color¹⁹². Su imagen más conocida fue "My first colour print", terminada en 1908. Fue una artista que a lo largo de su vida realizó largos viajes al extranjero y en estos se entregó por completo a tomar fotografías donde la naturaleza y sus paisajes eran los principales protagonistas de su trabajo fotográfico. Sin lugar a dudas tuvo una gran ayuda en su hermano mayor, que la apoyaba e inspiraba en esta labor. Exhibió sus fotografías en el "Salón Fotográfico de Linked Ring"¹⁹³ y en la "Royal Photographic Society"¹⁹⁴, de la que fue miembro activa, también fue fundadora y miembro del "Society's Pictorial and Colour Groups".

Laure Ibin-Guillot¹⁹⁵, quien en sus comienzos trabajaba con su marido, duraron muchos años fotografiando diferentes especies de plantas y microorganismos, que la llevó a escribir varios artículos del tema de la microfotografía¹⁹⁶. Del mismo modo realizó trabajo de retratos, desnudos de hombres y mujeres, paisajes y trabajos comerciales, teniendo una gran influencia del pictorialismo. Su trabajo fue incluido en el primer salón de fotografía independiente en París, el cual se realizó en 1928, en el Teatro de los Campos Elíseos; y en 1935 llegó a ser presidenta de la "Sociedad Francesa de Artistas Fotográficos".

¹⁹¹ Fotógrafa británica, (1872-1953).

¹⁹² La primera fotografía en color se tomó en 1861, y desde esa fecha se fueron perfeccionando las técnicas tanto para la toma como para el revelado.

¹⁹³ Fue una asociación británica de fines de siglo 19 y principios del 20, que promovía el pictorialismo y la fotografía como arte.

¹⁹⁴ Fundada en 1853 con la misión de "promover el arte y la ciencia de la fotografía", sigue vigente hasta hoy, realiza conferencias a través de grupos locales y cuenta con una importante colección de fotos, equipos fotográficos y libros.

¹⁹⁵ Fotógrafa francesa (1880-1962).

¹⁹⁶ Nombre que se le da a la fotografía de los objetos microscópicos.

Sus composiciones son consideradas modernistas ya que era muy abierta a las distintas formas, texturas y tenía una gran sensibilidad en reflejar los aspectos de la inteligencia humana.



Fig. 3

La fotógrafa británica Margaret Bembridge, empezó con la utilización de álbumes fotográficos¹⁹⁷, que era algo nuevo para la época. Realizó compilaciones de la vida rural en el County Cork, no solo fotografiaba a sus amigos y sus relaciones, igualmente fotografió a mujeres que trabajaban. Esto desarrolla la fotografía documental que se extendería en el próximo siglo.

2.3.2 SIGLO XX: EL DESAFÍO DE LAS FOTÓGRAFAS.

Para comienzos del siglo XX, se empezaron a ver cambios en los referentes a las técnicas fotográficas, la fotografía comercial creció con rapidez y las mejoras del blanco y negro abrieron camino a todos aquellos que carecían del tiempo y la habilidad para los tan complicados procedimientos del siglo anterior. En 1907 se pusieron a disposición del público en general los primeros materiales comerciales de película en color, unas placas de cristal llamadas Autochromes Lumière en honor a sus creadores, los franceses Auguste y Louis Lumière¹⁹⁸. En esta época las fotografías en color se tomaban con cámaras de tres exposiciones.

En la década siguiente, el perfeccionamiento de los sistemas fotomecánicos utilizados en la imprenta generó una gran demanda de fotógrafos para ilustrar textos en periódicos y revistas. Esta demanda creó un nuevo campo comercial para la fotografía, el publicitario. Los avances tecnológicos, que simplificaban materiales y aparatos fotográficos, contribuyeron a la proliferación de la fotografía como un entretenimiento o dedicación profesional para un gran número de personas.

¹⁹⁷ Los primeros álbumes de fotografías se extendían más allá del uso privado, familiar, y podemos compararlos a los libros de fotografías temáticos del presente. Antes de 1880, se documentaba, la guerra o paisajes y personajes típicos de un lugar, que se reunían en los llamados "álbumes de visitas y costumbres", como versiones fotográficas de las ilustraciones de viajeros.

¹⁹⁸ Fueron los inventores del proyector cinematográfico y en 1903 patentaron un proceso para realizar fotografías en color, el Autochrome Lumière, lanzado al mercado en 1907.

En este comienzo de siglo, las fotografías se empezaron a interesar por la fotografía social, y documental. De fotografiar a sus familias con sus costumbres pasaron a sentirse atraídas por cuestiones más laborales y sociales, obviamente influidas por el comienzo de un siglo en el que las huelgas, crisis y desempleo marcaba la diferencia social. De igual forma la primera guerra mundial influyó mucho, ya que como los hombres se iban a la batalla, las mujeres relevaban sus cargos en las fábricas, y de allí surgen también las fotorreporteras interesadas en documentar la guerra.

Del Movimiento Sufragista, surgieron varias fotografías, las cuales eran activistas del movimiento y vieron en la fotografía un medio muy útil el cual les servía de gran manera para difundir y masificar la causa. Hicieron publicidad, realizando postales y anuncios hechos en estudios fotográficos, promovieron la asistencia a diferentes manifestaciones mostrando imágenes en las que se les promocionaba.

Una de sus mayores representantes fue Norah Smyth¹⁹⁹, quien militó en el movimiento y estuvo al tanto de documentar las múltiples manifestaciones que se realizaban. Y no solo se dedicó a tomar fotografías al movimiento, sino que además se interesó en las causas sociales y documentó con su cámara gran cantidad de escenas de los barrios más deprimidos y pobres de Londres, donde la gente es la principal protagonista de sus obras.

Otra fotógrafa interesada en la causa fue Christina Broom²⁰⁰, quien tomaba fotos de las sufragistas, de sus marchas, de sus idas a prisión. Igualmente se interesó por documentar las actividades de la policía femenina, tenía un gran talento y aunque sus fotos en la mayoría de veces salían colectivos minoritarios, era capaz de capturar las identidades individuales de las personas que fotografiaba.

Las fotografías empezaron a interesarse por los movimientos sociales y la política, y una fiel representante de esto fue Edith Tudor Hart²⁰¹, quien estudió en la Bauhaus fotografía, y además era antifascista, comunista, y vio en ésta, una herramienta útil para diseminar sus ideologías políticas.

¹⁹⁹ Reportera social inglesa (1892-?)

²⁰⁰ Fotógrafa inglesa (1863-1939).

²⁰¹ Fotógrafa austriaca, (1908-1973).

Igualmente fue una época en la que se despertó el interés en grupos minoritarios y fotógrafas como Laura Gilpin²⁰², quien se interesó en fotografiar a los nativos americanos especialmente en las tribus de Navajo y Pueblo. A la par Consuelo Kanaga²⁰³, se le conoció por su importante obra fotográfica con los Afro-Americanos.

En la foto reportaje las mujeres sobresalieron con varias representantes como Dorothea Lange, Grace Robertson, Gisèle Freund, pero fue difícil labrar un camino, ya que los hombres rivalizaban mucho con ellas, y solo obtenían temas insignificantes y tenían que trabajar más duro que ellos.

Dorothea Lange²⁰⁴ se autodenominó "Fotógrafa del Pueblo", así constaba en su tarjeta de visita. Inició sus estudios en una escuela con gran influencia del pictorialismo, posteriormente abrió un estudio en San Francisco, fue su salida a la calle la que marcó su obra y lo que sería en definitivo la seña de identidad de su trabajo. Su obra más conocida se desarrolla en la década del 30, años de la gran depresión. Recorre el país trabajando para la "Farm Security Administration", documentando la precaria situación en la que viven los aparceros. Se convierte así en testigo de esta época, pero a diferencia de Evans, sus personajes ganan en humanidad. Se acerca a ellos de manera casi amorosa, insuflándoles un cierto halo de heroísmo. Su mirada huye de la sensiblería y de la dramatización, surge de un profundo sentimiento humano y de una conciencia social unida a una lucha incansable por la igualdad de la mujer.

Del mismo modo, Grace Robertson²⁰⁵, quien fue una fotógrafa autodidacta que se dio a conocer por sus fotografías conmovedoras de la labor de las mujeres como obreras. Trabajó con Picture Post desde 1950 y documentó a Inglaterra después de la Guerra, con una mirada femenina. Después trabajó como freelance en diferentes periódicos del Reino Unido. Para publicar muchos de sus trabajos como fotoperiodista los enviaba con el seudónimo de "Dick Nuir" y de esta manera conseguía que los publicaran inmediatamente. Ha sido la única fotoperiodista británica que logró exponer en la America's

²⁰² Fotógrafa americana, (1891-1979).

²⁰³ Fotógrafa americana, (1894-1978).

²⁰⁴ Fotógrafa americana, (1895-1965).

²⁰⁵ Fotógrafa inglesa, (1930).

National Photography Gallery. Sus obras hoy día son consideradas como verdaderos clásicos del fotoperiodismo, y en 1999 recibió la OBE, Orden del Imperio Británico, como reconocimiento a su labor y servicios en la fotografía.

A Gisèle Freund, se le conoció por sus retratos a famosos escritores y artistas del París de principios de siglo XX, fue miembro de la Agencia Magnum en los comienzos de ésta. En 1936 también fue testigo de los efectos de la depresión en Inglaterra y documentó con su cámara la pobreza de la gente en este país, y su trabajo se publicó en "Life Magazine". Escribió varios libros de fotografía entre los que se encuentran: *La Fotografía y las Clases Medias*, en 1941, *Fotografía y Sociedad*, en 1974, donde describen los usos y abusos de la fotografía como medio; *El mundo y mi cámara*, en 1970, donde relata sus memorias de cómo llegó a ser fotógrafa.

Conociendo un poco la historia de estas fotógrafas, da la impresión que conocían de por sí que tenían que buscar un papel en la historia de la fotografía, porque la gran mayoría hacía su trabajo atreviéndose a innovar muchas veces en la técnica, muchas veces en el objeto a representar, y esto fue lo que hizo a muchas de ellas un referente a seguir en la fotografía.

2.3.3 TIEMPO DE FOTOGRAFÍA FEMINISTA.

Muchos cambios ocurrieron en la sociedad en el transcurso del siglo XX, de igual manera influyeron en la historia del movimiento de la mujer y en historia de la fotografía, los cuales se entremezclaban debido a que los dos iban a tener su máximo desarrollo en este siglo; el movimiento de la mujer del siglo XX reconoció que la cultura es una cuestión política y utilizó la imagen visual, y específicamente la fotografía, para explorar sus objetivos políticos. Las fotógrafas asociadas con las vanguardias europeas de los años veinte fragmentaron y desestabilizaron la imagen fotográfica para crear nuevos tipos de feminidad radical.

El modernismo deconstruía los caminos convencionales de la realidad, en teoría e ideología permitía a las mujeres participar en iguales condiciones a los

hombres. La “Escuela de la Bauhaus”²⁰⁶ iba en esta dirección y allí las mujeres trabajaban a la par de los hombres, se tenía como ideal principal la igualdad de los dos sexos en el campo de trabajo y en lo referente a fotografía muchas hicieron grandes trabajos.

Las carreras fotográficas a comienzos de siglo fueron difíciles y cortas para las mujeres, ya que se interrumpían por el matrimonio y la crianza. Desde este siglo las mujeres empezaron a usar la fotografía por varias razones: para ganar dinero, para vivir, para promover una causa, para grabar momentos significativos.



Fig. 4

Surgieron artistas que en su obra cuestionaban el estereotipo femenino como Hanna Höch²⁰⁷, quien fue pionera del fotomontaje²⁰⁸, desde donde componía fragmentos de imágenes publicitarias para examinar la naturaleza de la feminidad dentro de la cultura consumista actual. Defendió su lugar en el mundo predominantemente masculino, de la vanguardia Dada²⁰⁹, ironizando sobre los tópicos femeninos y ensalzando a esa nueva mujer alemana que emergía de la Primera Guerra Mundial. En su obra *The Strong Man*, confunde e ironiza la sociedad en relación con lo andrógino y los atributos de género; fascinada por los avances que experimentaron las mujeres de su época, Hannah desarrolla la técnica del fotomontaje al servicio de una nueva concepción del cuerpo femenino y de los valores de género cambiantes en su país, siempre con un toque de humor e ironía, con figuras humanas en las que los rasgos europeos se mezclan con los de culturas exóticas, como la africana o la japonesa.

Así mismo la italiana Wanda Wulz²¹⁰, utilizó la técnica del fotomontaje para realizar su obra más conocida y trascendental titulada *Cat and i*²¹¹. Las ideas

²⁰⁶ Escuela de diseño, arte y arquitectura fundada en 1919 por Walter Gropius en Weimar, Alemania.

²⁰⁷ Artista alemana (1889-1978), perteneciente al movimiento Dada, conocida por su trabajo en periodo de Weimar.

²⁰⁸ Proceso fotográfico que consiste en fundir una imagen final, mediante técnicas de cámara o de laboratorio, varias fotografías o segmentos de éstas. Es también una herramienta de creación para muchos artistas, inspirada en la técnica del collage. La técnica del fotomontaje aparece ya con los primeros pasos de la fotografía, siendo uno de sus primeros y grandes ejemplos el sueco Oscar Gustave Rejlander, sobre todo con su obra de 1857 “Two Ways of Life”, que realizó reuniendo en la copia final más de 30 negativos distintos. A partir de la I Guerra Mundial, el fotomontaje va adquiriendo toda su importancia como vía de expresión artística. Es el movimiento Dada, que utiliza por primera vez este término para referirse al hecho de recortar y yuxtaponer fragmentos fotográficos de diversa procedencia (copias propias, recortes de prensa y de revistas) sin respetar las unidades de textura, de estilo y de espacio.

²⁰⁹ Movimiento antiarte que surgió en Zurich en 1916, fue hincado por Tristan Tzara.

²¹⁰ Fotógrafa italiana, (1904-1984).

tradicionales sobre la personalidad femenina inspiraron esta imagen, donde el hombre ve a la mujer como una gata peligrosa que lo envuelve en sus garras, y tiene la culpa de todos sus males, ve a la mujer mitad humana, mitad felina.

En Francia, Claude Cahun²¹², exploró la estética surrealista²¹³ en relación con el género, el fotomontaje de su autorretrato presenta una compleja imagen de sexualidad femenina: andrógina, enérgica y desafiante. Transitó casi inadvertida en su época, sin duda a causa de su independencia y libertad, esa misma particularidad la ha convertido en una figura reivindicada por un conjunto de personalidades que incluye artistas, en busca de inspiración, defensores de la emancipación femenina, partidarios de la indefinición de géneros.

Su permanencia en un segundo plano del mundo de la creación artística, le permitió participar activamente en las luchas por la liberación de las costumbres, el progreso social y luchar contra el nazismo. A partir 1992 diversos museos de todo el mundo como el Museo nacional de Arte Moderno de París, el Instituto de Arte Contemporáneo y Tate Modern de Londres, el Grey Art Gallery de Nueva York, han consagrado exposiciones a su obra. Una artista bastante independiente y de ideologías revolucionarias para su época.

Lee Miller²¹⁴, fue una intensa fotoperiodista y trabajó en ello durante la Segunda Guerra Mundial. Tomó muchas fotografías durante la Guerra, donde los retratos de mujeres son muy interesantes y se muestran heroicas, fuertes, trabajadoras y activas. Sus retratos de hombres son dulces, armoniosos como queriendo mostrar ternura. Las fotografías de la Guerra tienen un surrealismo a veces sarcástico, con un ángulo muy cerrado, con una visión muy estrecha con muy poco contexto. Todo su trabajo está influenciado por el surrealismo. Los retratos que realizó de Picasso son considerados de los mejores que se le han hecho al artista, y entre los dos se forjó una gran amistad. Al lado de Man Ray²¹⁵, y haciendo distintos experimentos en los laboratorios de revelado,

²¹¹ Autorretrato nombrado como uno de los mejores exponentes de la fotografía futurística (movimiento inicial de las vanguardias artísticas, fundado en Italia por Filippo Tommaso Marinetti, del cual fue partícipe la artista).

²¹² Seudónimo de la fotógrafa y escritora francesa Lucy Renée Mathilde Schwob, (1894-1954).

²¹³ Es un movimiento artístico y literario surgido en Francia a partir del dadaísmo, en el primer cuarto del siglo XX en torno a la personalidad del poeta André Breton.

²¹⁴ Fotógrafa americana (1907-1977).

²¹⁵ Artista estadounidense (1890-1976), impulsor de los movimientos dadaísta y surrealista en Estados Unidos.

descubrieron la técnica de la solarización²¹⁶. Un logro muy importante para las técnicas fotográficas, que ha sido utilizado en la fotografía artística, el cual fue posible por una gran fotógrafa, que por mucho tiempo su trabajo no estuvo al alcance del público, sino hasta ocho años después de su muerte se divulgó la obra de esta gran artista.



Fig. 5

Durante 1960, surgió una cultura consumista, que se basó en una combinación de ideas sobre el glamour, la sexualidad, lo social, y la fotografía fue utilizada como una herramienta publicitaria.

Antes de la Segunda Guerra Mundial, la mujer se destacaba en la foto reportaje y en los retratos de estudios, pero en los sesenta comenzó un auge de la fotografía de moda. Por primera vez en la historia de la fotografía las ideas femeninas de glamour fueron interpretadas por hombres. Magazines como "Nova", fueron el resultado de un aumento en la conciencia masculina sobre los roles de la mujer, donde los hombre se interesaban en conocer un poco el pensamiento femenino, ya que estas revistas, eran adquiridas por muchas mujeres, por lo tanto fue un buen negocio. Para las mujeres los sesenta fueron años confusos, donde las películas, la TV y la publicidad presentaban la imagen de la mujer como progresista, inteligente, dinámica y sexualmente activa.

Para la mitad de la década las mujeres fotógrafas empezaron a dirigir sus trabajos a una audiencia de mujeres que antes se pasaba por alto. Muchas de las fotógrafas que ahora se identifican con el movimiento feminista que se desarrollo en la mitad del setenta, empezaron desarrollando su trabajo en los sesenta. De igual forma se establecieron puntos clave de movimientos significativos dentro de la organización de fotografía de mujeres, las cuales crearon un particular sitio para el trabajo feminista dentro del medio.

²¹⁶ Técnica fotográfica que se consiste en velar con luz el material fotográfico durante el revelado. Este efecto provoca una sobreexposición exagerada en la imagen.

El Regent Street Polytechnic²¹⁷, fue uno de los pocos institutos privados que ofrecía un curso de fotografía e incluía a fotógrafas, como parte del profesorado. La fotógrafa y teórica Margaret Harker, era la cabeza de la escuela de fotografía y un importante referente para las jóvenes mujeres que empezaban a comprometerse con la fotografía (Williams, 1986: 147).

Debido a todo esto, las mujeres a comienzos de los setenta comenzaron a interesarse y explorar como reflejar sus vidas reales, sus preocupaciones, sean ya sociales, políticas o económicas. El crecimiento de la fotografía feminista, coincidió con el resurgimiento de ver la fotografía como una arte y una forma de comunicación. Algunas fotógrafas empezaron a producir considerando sus propias experiencias como mujeres en un contexto social y político. Artistas como Susan Hiller²¹⁸ señalaron el movimiento feminista como una salida a sus cuestionamientos, y en sus fotografías reflejaba sus sueños, angustias y percepciones más íntimas y profundas.

En 1972 la Half Moon Gallery²¹⁹ inició un proyecto fotográfico que se llamó "Women on Women"²²⁰. Fue el primer proyecto que fue mostrado al público británico, donde no solo estaban las imágenes de foto reportajes, sino imágenes de contenido más personal de las autoras. También se introdujo un nuevo concepto de colectivos en la realización de una exhibición, y se presentó la idea de que las fotógrafas fueran parte activa del movimiento feminista. Discutían y criticaban "asuntos de mujeres" y hacían diferentes representaciones femeninas. Se definían como localistas y feministas. Empezaron a estudiar el uso de la fotografía entre el sistema capitalista y presentando alternativas a éste, interpretaron una parte decisiva en el establecimiento de un contexto en el cual las mujeres trabajadoras de diferentes campos culturales pudieran trabajar unidas en búsqueda de un colectivo político.

²¹⁷ Actual Universidad de Westminster, que de 1881 a 1970 se llamó Regent Street Polytechnic. Fue la primera institución educativa en incluir la fotografía en sus estudios. Desde 1939, y en 1841 abrió el primer estudio fotográfico.

²¹⁸ Artista americana (1940), quien se fue a Reino Unido y desarrolló, una obra acercándose al video, instalación y fotografía.

²¹⁹ Galería fotográfica abierta en 1972 en Londres.

²²⁰ Un grupo de fotógrafas creó este proyecto, entre las que se encontraban Maggie Murray, Sally Greenhill, Val Wilmer, y Angela Phillips.

Así mismo se creó otro colectivo multidisciplinar llamado "Hackney Flashers"²²¹, fotógrafas y diseñadoras gráficas de este grupo trabajaron para deconstruir la "imagen-establecida" por la sociedad, contrastando las fantasías de la publicidad capitalista, con las percepciones feministas de la vida real, con una imagen que titularon, Who's holding the baby?... and where²²²?

Muchos trabajos de fotógrafas feministas presentaban a la mujer como una fuerza positiva y poderosa. Las fotógrafas sentían interés por el movimiento feminista y lo plasmaban en su obra para de esta forma celebrar los logros obtenidos en causas sociales y políticas.

Se publicaban imágenes de las mujeres en marchas contra la legislación del aborto. Se combinaba el diseño gráfico con las composiciones fotográficas, para crear textos a favor de las manifestaciones, y se crearon también muchas imágenes satíricas que generaban polémica ya que cuestionaban los cánones establecidos de la sociedad patriarcal, se instauraron nuevas conductas de las percepciones y comportamiento femenino frente a esta: (Williams, 1986: 165).

2.3.3.1 FOTOGRAFÍA DEL CUERPO FEMENINO.

A comienzos de siglo XX, algunas fotógrafas pictorialistas usaban el cuerpo femenino como un símbolo del espíritu y de la naturaleza, después en la década del 70 muchas artistas querían redefinir los símbolos del cuerpo femenino que habían establecido los hombres.



Fig. 6

Se creó una nueva vanguardia y estética, ya que con el cuerpo existía una gran variedad de caminos, se creaban imágenes más complejas y con un tono político utilizando collages, fotomontajes.

²²¹ Formado por Maggie Murray, Jo Spence y siete mujeres más, crearon un colectivo de arte llamado, "Hackney Flashers" en 1974, el cual tenía como idea: Trabajar entre la educación y la multimedia, compartir diferentes habilidades combinando fotografía, diseño e ilustración.

²²² En una parte de la imagen se ven dos niños comiendo y una mujer trabajando en una cocina, con una iconografía de pobres, los muebles, los platos, la ropa y en la imagen del al lado, aparece el anuncio de una construcción de la cocina ideal, una mujer sonriente hablando con su pequeña hija muy bien vestida. Cuestiona las poses de la sociedad y es un código visual que identifica y explora la vida directa de las mujeres.



Fig. 7

También se presenta un interés de las mujeres por cambiar los papeles y empiezan a fotografiar cuerpos masculinos. Diane Airbus, hace retratos de travestis, Joan Murray²²³ retrata hombres desnudos, afirmaba que sus cuerpos eran tan interesantes como los de las mujeres, Nan Goldin²²⁴ creó una serie de tratos diarios de relaciones sexuales, demostrando que este tipo de trabajos los puede realizar también una mujer, además retrató la vida de homosexuales.

Las representaciones del cuerpo femenino en la fotografía desde su influencia con el feminismo han permitido que la mirada intervenga en el proceso de formación de la identidad femenina y su labor concientizadora en las mujeres ha facilitado la aparición de nuevos lenguajes alternativos que constituyen formas "distintas" de oír, ver, representar (Rosenblum, 2000: 230).

Los modelos de representación hegemónicos y patriarcales discutidos y reinterpretados durante los años 60, 70 y 80 se han superado ya en la época de los 90, y es ahora cuando muchas artistas (incluyendo fotógrafas) se centran en la mirada y la voz femenina, las categorías binarias son cada vez más débiles y el espacio de representación de las mujeres es mayor y se ha consolidado a pesar de la rotunda y continua marginación a la que se ha visto sometida.

Según la investigadora Carabias Álvaro, en estos momentos una parte mujeres artistas en las que se encuentran las fotógrafas, se interesan por construir sujetos femeninos, espacios privados y públicos donde habitar como sujetos femeninos y con un lenguaje que lo posibilite, al tiempo que estudian los problemas que sufren y los hacen extensibles al resto de individuos, como partes de una conciencia universal. Es la puesta en práctica de la des-estética lo que ha facilitado la aparición de nuevas formas de comunicación y modelos de representación que acaban destruyendo los antiguos (Carabias, 2001: 201).

Trabajos de fotógrafas que abordan esta cuestión se sitúan ante una nueva voz, una voz femenina muy lejos del sistema de representación masculina y

²²³ Poeta americana, que tenía como afición la fotografía (1945).

²²⁴ Artista americana (1953).

que ha conquistado su derecho a la cultura y a la producción cultural. Han ocupado un espacio propio adecuado a sus exigencias; plural abierto, especialmente femenino, en el que las mujeres son protagonistas activas, reafirman sus valores y no existen categorías ni estereotipos. Todo esto ha impulsado el desarrollo de un nuevo lenguaje adecuado al "otro" sujeto, el femenino.



Fig. 8

omitidas en la tradición occidental (Nead, 1988: 92).

En 1970 tuvo lugar el renacimiento del movimiento artístico femenino en Europa y Norteamérica, un temeroso retorno a las prácticas políticas y fotográficas de las fotógrafas de los años veinte y treinta. Las mujeres reexaminaron las cuestiones de la identidad, el poder y la sexualidad mediante fotografías que desafiaban las formas convencionales de ver el arte y de representar el cuerpo femenino; ofreciendo nuevas imágenes de la sexualidad y el placer. Se echó abajo el ideal clásico del desnudo femenino perfecto y contenido para presentar un cuerpo descarado, lleno de deseo y visceral.

Se deconstruía la jerarquía cultural y patriarcal del artista masculino y la modelo femenina; las mujeres reclamaban el control de su propia identidad como creadoras y sujetos de la imagen. La fotografía llegó a ser para muchas mujeres una herramienta de comunicación visual donde mostraban sus propias imágenes y se apropiaban de sus trabajos y de sus cuerpos (Nead, 2002: 54). Las fotógrafas en esta época empezaron a tener respuestas feministas en sus obras y estaban cambiando los estereotipos tradicionales; se retrataban mujeres trabajando, mujeres mayores, mujeres enfermas, y mujeres con otros estilos sexuales.

Jo Spence²²⁵ creó montajes con texto y fotografías para expresar ideas feministas. Su obra tuvo un gran impacto social ya que cuestionaba el modelo de relación de madre e hija, y de la misma manera quería mostrar su propio cuerpo desde una dimensión social, física y emocional. En sus autorretratos la artista quiere reclamar el control del cuerpo femenino, y formular un lenguaje pictórico para representar la diferencia. Igualmente trata sobre la política de la salud y sobre cómo pueden retener el poder los individuos cuando están categorizados como paciente pasivo o víctima. Y sobre todo la artista a través de sus obras trata acerca de las maneras de ejercer el control de la identidad y llamar la atención hacia las complejidades, y la naturaleza fracturada de nuestro sentido del yo. Las imágenes de esta artista son fragmentos narrativos; son puntos de entrada en historias sobre género, la clase y la edad. Narran diferentes historias, que testifican acerca de luchas sobre la identidad y las tensiones entre las maneras en que son representadas las mujeres, y cómo llegan a entenderse a sí mismas dentro de la sociedad contemporánea.

Anne Noggle²²⁶ en sus retratos subvertía las ideas masculinas sobre la belleza, enfocó sus obras en aspectos del cuerpo que eran ignorados y olvidados, como el envejecimiento. Ella misma decía “yo fotografío la saga de la carne caída”, sus retratos eran bastantes cercanos e intimistas y una gran influencia en su obra fue Julia Margaret Cameron.

Starr Ockenga²²⁷ retrató personalidades y personas del mismo sexo, de diversas edades, tipos y relaciones que habían sido ignorados en el pasado, como las de madre e hija.

Bárbara Kruger²²⁸, trabaja con fotografías que amplía, recorta y combina, subrayando su carácter estereotipado y añadiendo textos que retoman lugares comunes del lenguaje. Su obra refleja imágenes de apropiación en el que critica tanto los lugares comunes como los estereotipos; para ella los estereotipos se encuentran dentro de los procesos sociales de integración o exclusión, así como en los de dominación o autoridad. La artista denuncia en su obra la búsqueda de la mujer de "ser completa" tal y como la mentalidad

²²⁵ Fotógrafa británica, (1934-1992), que utilizó la fotografía como crítica, impactaba con imágenes reales del su propio cuerpo.

²²⁶ Fotógrafa americana, (1922-2005).

²²⁷ Fotógrafa, escritora, diseñadora americana.

²²⁸ Artista conceptual americana (1945).

patriarcal lo impone, por otro lado reclama el derecho de la mujer sobre su propio cuerpo, un cuerpo real.

A mediados de los setenta y principios de los ochenta, el autorretrato les dio estatus a muchas fotógrafas, incrementado sus publicaciones y exhibiciones, las fotografías se aceptaban tal como se veían y esto se reconoció como una autobiografía visual.



Fig. 9

En la década del 80 el feminismo fotográfico fijó el interés en temas considerados sentimentales o insignificantes para los fotógrafos y se asoció con conceptos postmodernistas, ya que esta corriente apoyaba las formas alternativas de la cultura y criticaba los viejos dogmas del arte prestablecido. Temas de escenas domésticas se volvieron muy frecuentes, fotógrafas como Tina Barney²²⁹, quien fotografiaba la vida doméstica y el entorno de la clase media alta, logrando escenas casi teatrales. Lorie Novak²³⁰, que representaba en sus fotografías las relaciones familiares incluyendo sus recuerdos más íntimos; asimismo en esta época cabe destacar a Cindy Sherman²³¹, que en su trabajo fotográfico aborda cuestiones importantes que tienen que ver directamente con el cuerpo, entendido como espacio en el que se van a poner en juego problemas ideológicos, pasionales y estéticos. La carne, en consecuencia, vista desde la perspectiva fotográfica, como lugar de expresión, de "lucha" y de transformación. Las imágenes que ella realiza plantean, en términos generales, un trabajo de deconstrucción de lo femenino y del rol sexual, así como del cuerpo humano. Sin embargo, las fotografías de Sherman poseen una capacidad de acción de una cierta subjetividad, a partir de la que se va a intentar reconstruir un nuevo papel femenino sobre las cenizas de un modelo (corrupto y corrompido) que ya no le sirve a la mujer (Romo Mellid, 2003).

²²⁹ Fotógrafa americana (1945).

²³⁰ Fotógrafa americana.

²³¹ Artista multidisciplinar (1954).



A partir de la Segunda Guerra Mundial se incrementa el número de mujeres fotógrafas, hubo cambios en el camino de la fotografía, se promovió su incursión en varios centros de educación. En la universidad se promovían conceptos de vanguardia y conceptos artísticos con énfasis en creatividad. En 1977 el Instituto de Diseño de Chicago contrató a Patricia

Carroll como profesora de fotografía, fue la primera mujer en ingresar allí como docente, ya que todos eran hombres; también en esta época las mujeres empezaron abrir galerías privadas y las que estudiaban fotografía fueron curadoras de exposiciones de fotógrafas en diferentes museos.

A finales de los ochenta el número de mujeres graduadas en fotografía igualaban en proporción a los hombres, pero en cuanto a trabajo conseguían menos y ganaban menos. Otro cambio de la técnica fotográfica fue la experimentación, que no existía antes de la mitad de siglo y en la últimas tres décadas ha tenido un gran auge, estando en sus mejores momentos. La profesora Carlota Copón fue la primera en estimular a sus estudiantes para buscar nuevas ideas, y ella se concentraba en explorar como se veía la luz en los objetos; reconocidas fotógrafas fueron esenciales en la experimentación y en la manipulación de imagen fotográfica.

En la década de los ochenta y noventa, surgieron fotógrafas, a las que les fue más fácil abrirse un camino en la carrera fotográfica que sus antecesoras, teniendo la misma oportunidades de los hombres, y han llegado a tener carreras exitosas siendo reconocidas grandes fotógrafas a nivel mundial, como es el caso de Annie Leibovitz²³², Mary Ellen Mark²³³, Ellen von Unwerth²³⁴, Naomi Harris²³⁵, Shirin Neshat²³⁶, y Rineke Dijkstra²³⁷.

²³² Fotógrafa estadounidense (1949), que ha fotografiado a importantes celebridades del mundo político y artístico, también ha trabajado para prestigiosas revistas y fue la primera mujer en exponer en Galería Nacional de Retratos de Washington D. C.

²³³ Fotorreportera americana (1940), ha publicado diversos libros donde se ha dedicado a documentar a los excluidos como *Falkland Road: Prostitutes of Bombay*. Sus trabajos son verdaderos hitos en el ámbito de la fotografía documental.

²³⁴ Fotógrafa alemana (1954), primero fue modelo pero después se dedicó a la fotografía, y en la última década sus fotos han aparecido en muchas revistas de moda, también ha hecho campañas de publicidad para las marcas más glamorosas de moda. Sus imágenes combinan lo sensual y lo femenino, con lo enérgico y festivo.

²³⁵ Fotógrafa americana (1976), dedicada a la fotografía documental, en su corta carrera ya ha conseguido varios premios y publicaciones en revistas como *The New York Times Magazine*. Su primer libro fue un documento sobre el intercambio de parejas.

²³⁶ Fotógrafa nacida en Irán en 1957, que desarrolla su fotografía entre un asunto político y femenino, donde estos dos temas se mezclan, y se observa la vida de la mujer musulmana siempre cubierta por un chador.

Desde el nacimiento de la fotografía las mujeres han plasmado cientos de imágenes de todo tipo, se han relacionado con todas las técnicas y movimientos, logrando ganar un papel importante en el desarrollo de este arte.



Fig.11

Los eventos significativos en la historia de las mujeres siempre han tenido una actividad fotográfica significativa, como el movimiento sufragista. Las mujeres adaptan los métodos fotográficos, y en las década del setenta y ochenta había multitud de direcciones para representar la vida de las mujeres, como feminismo, luchas, lesbianismo, cuerpo.

La fotografía feminista es importante en el contexto de la fotografía de mujeres, no únicamente porque es un desafío a la fotografía tradicional.

Ahora que han pasado 20 años de esta nueva fotografía de mujeres, se ha demostrado una diversidad de técnicas y contenidos. Han creado una oportunidad para las mujeres fotógrafas de contribuir en el curso de la historia de la fotografía (Williams, 1986: 195).

2.4 RESEÑA HISTÓRICA DE LA FOTÓGRAFAS ESPAÑOLAS.

El fin del siglo XIX estará marcado por la masificación de la fotografía, ya que los estudios abundan por la geografía española y los precios se han ido disminuyendo progresivamente, con lo que la fotografía ha penetrado todas las capas medias de la sociedad, las cuales acceden con absoluta normalidad al que ya es un invento enraizado en la vida cotidiana. Los profesionales saldrán del aislamiento de sus estudios para practicar la ambulancia fotográfica, es decir, que viajarán por los pueblos más cercanos para retratar en las localidades que no disponían de gabinete, regresando al atardecer al estudio fotográfico para revelar las placas. Los operadores ambulantes aprovechaban las ferias de cada lugar para viajar a los pueblos,

²³⁷ Fotógrafa holandesa nacida en 1959, quien se enfoca en realizar retratos a personas que están en periodos de tránsito.

transportando la cámara y fotografiando en plena calle, colocando una sábana blanca a modo de telón de fondo en los retratos.

Se generalizan los códigos perceptivos en la fotografía decimonónica, pues el aparato gestual de los retratados sigue fielmente unas pautas preestablecidas, primándose las apariencias, el interés en pertenecer a una clase social, la burguesía ante todo, por lo que la escenografía utilizada en los estudios es cuidada al detalle, porque un retrato es el símbolo de un estatus, el marchamo de haber alcanzado una categoría social, por eso los operadores disponen de un amplio surtido de objetos: libros, escritorios, armas, mobiliario aparente, forrillos, fondos pintados reproduciendo escenas campestres, aristocráticas, coloniales, etc. posibilitando que una persona se fotografíe aureolada por la idea de vincularse a la burguesía.

Las tarjetas de visita son uno de los fenómenos cotidianos más característicos del siglo XIX, son la expresión directa del esfuerzo de la personalidad por afirmarse y adquirir conciencia de sí misma. Bien escenificado, el retrato da fe del éxito: manifiesta la posición social.

Los inicios de las fotografías en España se remontan al surgimiento mismo de la fotografía en el país²³⁸, su labor empezó ayudando al profesional del retrato, siendo esposa, hermana o hija, colaboraban con la gestión del estudio, ayudaban a los clientes a posar frente a la cámara y elegían las prendas que llevarían para retratarse. Cuando enviudaban muchas esposas se convertían en empresarias del estudio y algunas veces se daba el caso de la mujer que sucedía a su esposo tras la cámara y se convertía en retratista profesional, esto se dio en la segunda mitad del siglo pasado en Madrid, Valencia, Sevilla y Barcelona.

También se dieron ejemplos de fotografías que por derecho propio se presentaban como retratistas y se ofrecían a impartir clases técnicas. De todas maneras la participación de la mujer en estos comienzos fue escasa. La mujer

²³⁸ El 10 de noviembre de 1839 se toma en Barcelona un daguerrotipo, y ocho días después se hará otro en Madrid, extendiéndose como una mancha oleaginosa el invento por la península e islas en poco más de dos o tres años. Desde 1850, la técnica fotográfica había evolucionado lo suficiente como para no requerir complicados conocimientos físicoquímicos. En las capitales de más relieve se podían comprar los útiles necesarios para dedicarse profesionalmente al arte de Daguerre. Se empezaron a abrir los primeros estudios fotográficos.

española no manejaba la cámara fuera del ámbito hogareño como lo afirma un artículo publicado en la revista madrileña "La fotografía" en 1905:

En España, cuando ni en la céntrica Puerta del Sol de su misma capital puede pasear sola una mujer sin exponerse a sufrir cualquier insolente broma o requiebro de mal gusto, no ha de ser posible, por lo tanto, recorrer paisajes pintorescos, emprender excursiones por áridos caminos, hacer noche en incomodas posadas, ni mucho menos soportar en sus débiles brazos la enojosa, aunque ligera, carga del aparato. Existen, en cambio, algunos otros géneros de fotografía que parecen exclusivamente destinados a la mujer (La Fotografía, 1905).

Un artículo que demuestra el arraigo de una sociedad machista, que no concebía a la mujer sino para quedarse en casa atendiendo la crianza y las labores domésticas, pese a esta sociedad establecidamente patriarcal, desde el siglo XIX, en el país, algunas mujeres se interesaron en el trabajo de la fotografía, un camino que no les sería fácil, como veremos a continuación: (Lara López, 2003:6).

Amalia López Cabrera²³⁹, fue la primera mujer dedicada profesionalmente a la fotografía en España. En los primeros meses de 1860 abre estudio en la calle Obispo Arquellada número 2, casa en la que estaba situado el negocio de su marido y que asimismo era el domicilio familiar. Esta profesional, que rotulará las cartulinas de sus fotografías con el nombre Amalia L. de López, aprendió las claves del oficio del Conde de Lipa²⁴⁰, vivió en Jaén una temporada retratando y enseñando fotografía, y su sentido publicitario hizo que insertara un anuncio en el periódico local "El Anunciador", de la provincia de Jaén, el 16 de febrero de 1866:

Gabinete Fotográfico. Calle Obispo Arquellada 2. Retratos. Grupos. Reproducciones. Vistas. Se han obtenido todos los adelantos recientes en este establecimiento, que podrán ver las personas que lo favorezcan en un álbum donde se han colocado algunos trabajos nuevos. No se entregan retratos si no satisfacen a las personas interesadas. Se sacan fotografías en todos [los] tamaños. Hay una colección de fotografías en tarjeta [sic] compuesta de cuadros de Murillo y Rafael, vistas de la Catedral de Jaén, reproducciones de imágenes veneradas y retratos de personajes distinguidos, etc., etc. Horas de trabajo desde las diez a las dos de la tarde. Se hacen retratos aun en los días nublados. Tiempo de exposición casi instantáneo (El Anunciador, 1866).

²³⁹ Amalia López Cabrera nace en Almería, llegando a Jaén muy joven.

²⁴⁰ Exiliado polaco, que fue pionero de la fotografía en España.

López Cabrera, tenía conciencia de ser una profesional capaz de competir con los fotógrafos más pujantes del momento, pues participó con su producción gráfica en un concurso nacional celebrado en 1868 en Zaragoza, codeándose con la flor y nata de los fotógrafos matritenses, como Martínez de Hebert, los hermanos Napoleón, Mariano Judez. En septiembre de 1868 se pierde su rastro fotográfico, ya que ese año acompañó a su marido a Madrid, ciudad en la que éste se estableció como editor y en la que moriría en 1899. ¿Siguió fotografiando en la capital Amalia López?²⁴¹

Diez años más tarde, en 1868, regentará un estudio en Sevilla, María Pastora Escudero, quien fue fotógrafa de niños, y también realizó cartas de visita, para 1873 deja su actividad, como fotógrafa. En 1869, Luisa Dorare, ejercerá como fotógrafa en Málaga.

Es una pena que se haya perdido el rastro de estas pioneras, aunque ya es importante la información con que se cuenta, es un futuro tema de investigación el conocer más de estas fotógrafas. Igualmente cabe anotar, que no es que no hayan existido fotógrafas como se lee en las diferentes historias de fotografías españolas, sino que se pierde su rastro y es muy difícil encontrar su obra y documentación de las artistas, tal vez sea que a los hombres no les despertaba ningún interés la labor fotográfica de las mujeres. Sino que han sido las mismas mujeres que se han interesado en este tema de investigación, considerando que el momento actual puede ser el adecuado para emprender pesquisas sobre estas fotógrafas que no han sido documentadas.

2.4.1 FOTÓGRAFAS PIONERAS DE CATALUÑA.

A continuación se presenta la gran exposición que se enseñó y se tituló "Fotógrafas pioneras de Cataluña"²⁴², la muestra incluye a 12 fotógrafas Catalanas, que surgieron desde mediados del siglo XIX hasta principios de la década de 1960. Marta Selva Masoliver²⁴³, señaló en la inauguración, que en

²⁴¹ Esta información de Amalia López, se encontró en el trabajo Historia de la fotografía en España. Un enfoque desde lo global hasta lo local, por María José Martínez Hernández y Emilio Luis Lara López.

²⁴² Realizada en el 2005/2006, en el Palau Robert de Cataluña. Comisariada por la fotógrafa Isabel Esteva (Colita) y la catedrática de historia contemporánea de la Universidad de Barcelona, Mary Nash e impulsada por el Instituto Catalán de les Dones.

²⁴³ Presidenta del Instituto Catalán de les Dones, desde donde reivindica el papel de la fotografía en la sociedad española de siglo XIX.

esta recuperación de la memoria, las mujeres fotógrafas juegan un papel fundamental, como transgresoras en un mundo que les estaba vedado y también como testigas de una visión particular de la sociedad, que se plasman en sus imágenes, rompedoras del modelo patriarcal que las limitaba:

Las mujeres fotógrafas tenían que competir primero con su condición femenina, después, con el esfuerzo por conseguir la calidad en su trabajo. Un trabajo que utilizaban para huir de las normas impuestas y de la subordinación a las que estaban condenadas, desafiando la tradicional visión que se tenía de las mujeres y proyectando otra sin los prejuicios que nos han velado sus aportaciones a la sociedad (Selva Masoliver, 2005).

Igualmente dijo que son imágenes comprometidas con la realidad de su tiempo, que no difieren en calidad de las de sus compañeros, pero que han sido relegadas²⁴⁴ a lo largo de la historia de la fotografía.

La introducción a la exposición dice lo siguiente:

Esta exposición rescata la obra desconocida de las primeras generaciones de fotógrafas en Cataluña. En ella se establece la genealogía de casi un siglo de fotógrafas pioneras y se expone la obra inédita de 12 mujeres fotógrafas, realizada desde mediados del siglo XIX hasta principios de la década de 1960. Las fotografías expuestas permiten superar la amnesia histórica sobre las mujeres que se dedicaron de forma sistemática a la fotografía y que trabajaron antes de la conocida generación contemporánea de fotógrafas profesionales catalanas de la década de 1960. Al mismo tiempo, las fotografías expuestas ilustran el gran valor y calidad de la obra de estas primeras fotógrafas (Selva Masoliver, 2010).

Autoras de imágenes llenas de creatividad y diversidad, las pioneras actuaron como fotógrafas profesionales o bien como amateurs: la primera profesional con estudio fotográfico fue Anaïs Napoleón, a mediados del siglo XIX, y luego hubo otras hasta la dictadura franquista.

En esta última época, la presión de las convenciones sociales represivas que limitó el papel de las mujeres al de "Ángel del hogar", dio lugar a toda una generación de fotógrafas amateurs. Las mujeres fotógrafas, al abrirse camino en un universo exclusivamente masculino, desafiaron esas restricciones sociales de género. Utilizaron varias estrategias para superar las constricciones de un

²⁴⁴ Como ya se expuso en líneas anteriores. La fotografía hecha por mujeres en el siglo XIX y XX ha estado en un segundo plano, muy cerca de caer en el olvido, pero afortunadamente ya se cuanta con varias investigadoras interesadas en este tema.

entorno familiar y social nada propicio a admitir la dedicación sistemática de las mujeres a la fotografía. En su mayoría se formaron en el entorno de la Agrupación Fotográfica de Cataluña (AFC). Con el laboratorio en la cocina o el baño de su casa, lograron una obra de primera categoría, ganadora de prestigiosos concursos internacionales y de ámbito estatal, como los premios Nikon o el Luis Navarro. En algunos casos, el dinero de los premios servía para sufragar los gastos del material fotográfico. En otros, el entorno familiar propiciaba la dedicación a la fotografía. A finales de la década de los cincuenta surge una generación que se vuelve a dedicar profesionalmente a la fotografía. Se consolidan en ese momento la figura de la reportera gráfica profesional y la presencia de fotógrafas con estudio propio. Aunque sea solo de Cataluña, es una gran iniciativa y labor de investigación para dar a conocer las pioneras de la fotografía y rescatar un tema de investigación del que hay escasa información, hasta el momento. Sin duda una labor que recoge y da a conocer el trabajo de una generación de fotógrafas, que luchó por poder desarrollar esta actividad y que no puede ser olvidada. Del mismo modo hay que seguir con esta clase de exposiciones, que acercan al público general al conocimiento de este tema poco difundido²⁴⁵. Las fotógrafas fueron: *Anaïs Napoleón, Dolores Gil de Pardo, Carme Gotarde i Camps, Maria Serradell i Sureda, Madronita Andreu, Montserrat Vidal i Barraquer, Carme García de Ferrando, Rosa Szücs de Truñó, Roser Oromí Dalmau, Roser Martínez Rochina, Montserrat Sagarra, Joana Biarnés.*

2.4.2 SIGLO XX.

Con la llegada de siglo XX, las circunstancias sociales y políticas alejaron a España. Se desarrolló una estética pictorialista, sustentada por la burguesía conservadora como única vía de expresión artística en la materia. Se practicaba tirajes de imágenes costosas, muchas veces de tiradas únicas o limitadas. Debido a esto el país quedó atrás en la práctica de la fotografía, ya que la prensa gráfica se mantuvo al servicio de las clases privilegiadas y no se propició un desarrollo técnico y social de ésta como lo que ocurría fuera de sus fronteras.

²⁴⁵ Realizando una propuesta para el futuro cercano, sería de gran interés investigar y desarrollar una exposición que incluyeran a las fotógrafas del siglo XIX y XX de todo el país.

La época de la República fue muy corta, y no surgieron fotógrafas, ya que la afición a la fotografía era costosa para la economía de la clase media y por lo tanto quedaba fuera del alcance de las mujeres. Igualmente era muy difícil que una mujer trabajara con fotógrafa de prensa o publicitaria, que fueron los verdaderos motores de la evolución de la fotografía en los años treinta, ya que estaba completamente dominada por los hombres.

Para los años sesenta se verían algunas mujeres realizando reportajes gráficos y poco a poco se iban introduciendo en la prensa ilustrada. Con la llegada de la democracia, hubo un cambio de mentalidad en el país y esto es determinante para la aparición de fotógrafas. Sus obras van desde el reportaje al retrato, del documento antropológico al fotomontaje, de la imagen en blanco y negro a la fotografía en color, del más radical realismo a la imagen manipulada (Sougez, 1997: 556).

La fotografía incursiona en algunos planes de estudios de diferentes instituciones educativas²⁴⁶, para establecerse en el conocimiento de la sociedad, y es el momento en que las fotógrafas irrumpen y actúan en campos muy diversos y con orientaciones estéticas muy variadas acuñaron sus nombres a partir de la época de la transición y muchas recientemente. Sus obras van del reportaje al retrato, del documento antropológico al fotomontaje, de la imagen en blanco y negro a la fotografía en color, del más radical realismo a la imagen manipulada. A finales de siglo XX, la presencia de la mujer tras la cámara es cada vez más corriente, y permite el acceso de la mujer a esta técnica que antes era reservada solo al varón.

A finales de siglo XX y comienzos del XXI, la presencia de la mujer fotógrafa, tras la cámara es cada vez más frecuente y representativa, y empiezan a surgir las publicaciones, y exposiciones, donde está su presencia como referente a seguir en la historia de la fotografía española.

²⁴⁶ Como los de la Facultad de Bellas Artes y Ciencias de la Información, de todo el país.

2.5 CONCLUSIONES MARCO TEÓRICO.

El marco teórico de esta Tesis Doctoral se realizó con el fin de tener un argumento teórico, que permita relacionar a partir de los estudios teóricos de diversos autores, el sustento de este trabajo investigativo.

Por lo tanto este se enfoca en dos partes, siendo la primera el estudio del feminismo, sus posibles conceptos, una breve historia, sus mayores exponentes, y se realiza un énfasis especial en las teorías feministas.

Se hace referencia en el punto de las teorías feministas, ya que este es necesario para el desarrollo del análisis feminista de las fotografías seleccionadas, es decir que sería bastante complejo realizar un análisis feminista de fotografías sin una base sólida y científica que fundamente los argumentos del mismo.

Teorías que van desde el movimiento sufragista, el neofeminismo, el feminismo liberal, feminismo radical, feminismo socialista o marxista, feminismo de la diferencia o cultural, feminismo lésbico, teoría queer, ecofeminismo, ciberfeminismo, feminismo postcolonial, donde se observa que con el paso del tiempo el feminismo se ha ido adaptando a las diversas necesidades y problemáticas que trae cada época.

Del mismo modo es de gran importancia para esta tesis relacionar las teorías feministas con la creación artística, ya que este es el propósito general de este trabajo, por lo tanto en el marco teórico se establecen los puntos de convergencia de las teorías feministas aplicadas al arte; donde se pretende vincular arte y feminismo, descubriendo las características comunes de estos dos temas.

De la misma manera en el marco teórico se encuentra una breve reseña del feminismo en España, de como se ha desarrollado en el país, y quienes han sido sus principales representantes; esto se hace básicamente con el fin de establecer un punto de partida y de referencia que permita conocer la situación del mismo en España. De este tema se deduce que tanto el movimiento, como sus militantes se han tenido que enfrentar a la sociedad

patriarcal para poder salir adelante, y después de muchos años de historia, ha desembocado en el momento actual, donde aun sigue vigente, y esta presente en diversos colectivos feministas repartidos a largo de país, que siguen apropiándose de espacios para la reivindicación femenina. Asimismo estos movimientos actualmente hacen parte del ámbito académico, donde llevan a cabo la importante labor de educación realizando diversas actividades, seminarios y congresos, pero sobre todo se han enfocado en divulgar la publicación de textos, revistas, artículos y libros, desde el enfoque feminista.

La segunda parte del marco teórico se remite a la fotografía, que se ha abordado desde su concepto, su significado y los elementos que hacen de la misma un lenguaje visual.

CAPÍTULO 3.

METODOLOGÍA.

Para la realización de este trabajo de tesis doctoral, se adoptaron dos metodologías, por medio de las cuales se pretende llegar a la verificación o rechazo de las hipótesis planteadas, que son las que se expondrán a continuación:

3.1 METODOLOGIA FEMINISTA.

Esta tesis está basada en la metodología feminista²⁴⁷, y plantea el uso de un método cualitativo que tiene como característica común referirse a sucesos complejos que tratan de ser descritos en su totalidad, en su medio natural. No hay consecuentemente una abstracción de propiedades o variables para analizarlas mediante técnicas estadísticas apropiadas para su descripción y la determinación de correlaciones. Los investigadores cualitativos estudian la realidad en su contexto original, intentando sacar sentido de ello o interpretar los fenómenos de acuerdo con los significados que tienen para las personas implicadas. La investigación cualitativa implica la utilización y recolección de una gran variedad de materiales que describen la rutina y las situaciones problemáticas y los significados en la vida de las personas (Rodríguez Gómez, 1996:72).

La metodología feminista, ha ido logrando un significado y una implicación dentro de la orientación postmodernista, ya que la imagen de la mujer, especialmente a lo largo de la segunda parte del siglo XX, ha adquirido una connotación epistemológica y metodológica propia, que ha ido obligando a un rediseño de la mayoría de los proyectos de investigación en que la mujer toma un papel determinante, ya sea como sujeto de la labor investigativa o

²⁴⁷ Según Teresita de Barbieri, en la últimas tres décadas han surgido tres términos que son, estudios de la mujer, estudios sobre las mujeres, estudios de género y estudios feministas que aplican esta metodología. Por lo tanto es necesario tener claro en qué consiste cada uno. “Estudios de la Mujer”, fue la primera formulación centrada en la caracterización de la población femenina. La investigación dio cuenta de que las condiciones de vida de las mujeres eran muy diferentes en un mismo espacio y tiempo, dando paso a los estudios sobre las mujeres. Los “Estudios de Género” enfatizan los aspectos específicos de construcción social y carácter relacional. Y por último, los “Estudios Feministas” ponen el énfasis en la voluntad política que subyace el análisis de los anteriores, para la superación de la desigualdad en razón de los géneros. Ver más de este tema en *Acerca de las propuestas metodológicas feministas*, de Teresita de Barbieri.

como objeto prevalente de la misma. La realidad básica que da soporte a una “metodología feminista”, es el hecho fundamental de que sea la mujer la participante como investigadora y también como objeto de la investigación. En efecto, es fácil comprender cómo la mujer, conociendo su cuerpo, sus problemas de salud, sus vivencias personales, familiares y sociales, está en mejores condiciones metodológicas que el hombre, para comprender a otras mujeres y sus problemas. La profesora María Mies²⁴⁸, en su libro *Hacia una metodología feminista*, expone detalladamente cuáles son las bases más importantes en la metodología feminista:

1. El postulado de una *investigación libre de valores*, de neutralidad e indiferencia hacia los “objetos” de investigación, debe ser reemplazado por una *parcialidad consciente*, que se logra por medio de una identificación parcial con los objetos de la investigación. La parcialidad consciente es diferente del mero subjetivismo o de la simple empatía, ya que la identificación parcial crea una distancia crítica y dialéctica entre el investigador y sus “sujetos” de estudio.
2. La relación vertical entre el investigador y los “objetos de investigación”, la “*visión desde arriba*”, ha de ser reemplazada por la “*visión desde abajo*”. Esta es una consecuencia necesaria de la parcialidad consciente y de la reciprocidad. La investigación debe ser realizada para servir a los intereses de los grupos dominados, explotados y oprimidos, particularmente a la mujer, cuando lo es. La relación hombre-mujer representa uno de los ejemplos más antiguos de la visión desde arriba; por ello, la solicitud de una “visión desde abajo” sistemática posee tanto una dimensión científica como ético-política.
3. El “conocimiento de espectador”, contemplativo y no involucrado, ha de ser remplazado por una *participación activa en las acciones, movimientos y luchas* de la emancipación de la mujer. No hay que contentarse con reducir los estudios sobre la mujer a una pura tarea académica, restringida en la torre de marfil de ciertos institutos de investigación y universidades. Cuando se integran la investigación y la praxis, se logran unos resultados más ricos y, por ello, también más “verdaderos”.

²⁴⁸ Profesora alemana, y una de las mayores exponentes de esta metodología, que ha usado en diversos trabajos realizados, como “Indian Women in Subsistence and Agricultural Labour”, publicado por la OIT en 1986.

4. La participación en las acciones, luchas sociales, y la integración de la investigación en estos procesos, implica además que el *cambio del status quo* sea el punto de partida de una interrogante científica. Este enfoque sigue el lema: "si quieres conocer una realidad, trata de cambiarla". En el caso de las mujeres explotadas y oprimidas, solamente se entendería a fondo tal situación (su extensión, dimensiones, formas y causas) si se trata de luchar para cambiarla.

5. El *proceso de investigación debe convertirse en un proceso de "concientización"*, tanto para los científicos sociales que realizan la investigación como para los sujetos investigados, es decir, los grupos femeninos.

6. Habría que señalar que la concientización colectiva de las mujeres por medio de la metodología problematizadora *debería ir acompañada por el estudio de la historia individual y social de la mujer*. En efecto, aunque las mujeres han hecho su historia (sus luchas, sufrimientos, sueños e ilusiones), en el pasado no se han *apropiado de las mismas* haciéndolas suyas como sujetos.

7. Las mujeres no pueden apropiarse de su propia historia a menos que *comiencen a colectivizar sus propias experiencias*. Los Estudios de la Mujer, por consiguiente, deben luchar por la superación del individualismo, la competitividad, el "profesionalismo" desmedido, como se ven en los académicos de género masculino. Esto las llevaría posiblemente a superar el aislamiento estructural dentro de sus familias y a comprender que sus sufrimientos individuales tienen causas sociales (Mies, 1999).

Todos estos lineamientos metodológicos llevan a Mies, hacia un enfoque con el cual pretende construir una teoría feminista en las ciencias sociales, que conduzca a una nueva definición de la constitución de la sociedad, de la relación entre la humanidad y la naturaleza, entre mujeres y varones, entre los seres humanos y el trabajo, que lleve a una nueva relación con el propio cuerpo, a una nueva definición que excluya la explotación y la opresión femenina. Así mismo, aplicando estos lineamientos metodológicos al trabajo de campo Mies, plantea que se puede realizar una investigación que produzca varias formas de conocimiento, como lo son el conocimiento

práctico, el cotidiano, el autorreconocimiento, el conocimiento crítico, el conocimiento teórico (relacionar descubrimientos empíricos con afirmaciones teóricas) y un conocimiento social, el cual se refiere a una perspectiva totalizante de la vida real.

Mies también propone incorporar a estas situaciones de investigación, el sentido de afectación, es decir, lo que se refiera a la subjetividad de cada persona, sus preocupaciones individuales; potenciando el proceso de investigación, ya que agudiza y amplía la capacidad de percepción de las personas, para que formulen nuevas cuestiones y profundicen más en la esencia de la explotación y represión de las mujeres.

En palabras de Mies:

Si deseamos ir más allá en el movimiento de las mujeres o, más precisamente, si no queremos perder aquello por lo que ya hemos luchado, resulta importante entender que no debemos limitarnos a insertar la investigación feminista en el viejo paradigma científico, ni tampoco pretender convertirla en un anexo suyo. Un nuevo horizonte de pensamiento será aquel que pueda ser experimentado y sin un cambio de posición en el sentido de lo concreto, sin la praxis, en ausencia de una transformación del status quo, ningún nuevo horizonte podrá surgir (Mies, 1999).

Además de la profesora Mies, también se han destacado en sus propuestas metodológicas otras profesoras como es el caso de Karen McCarthy Brown,²⁴⁹ quien formula la investigación feminista como una ruptura con la tradición académica, especialmente con dos de sus elementos básicos como son: la objetividad y la ausencia de valoración. Ella afirma que la investigadora feminista debe estar siempre dispuesta a confiar en la intuición, elemento indispensable y valioso en el proceso de investigación y destaca cuatro principios para tener en cuenta en la metodología feminista (McCarthy Brown, 1987):

- Tratar el concepto de "verdad" con cautela.
- Desarrollar una alta tolerancia frente a conflictos y contradicciones.
- Buscar que la preocupación por la claridad y precisión mantenga un equilibrio con la preocupación por la complejidad y totalidad.

²⁴⁹ Profesora de Antropología y Sociología en la Universidad de Drew, Nueva Jersey.

- Garantizar la relación inseparable entre trabajo y vida. Coherente con lo aprendido, la investigadora debe actuar responsablemente en el mundo, sin creer que se tiene la verdad absoluta.

Del mismo modo, Christina Hee Pedersen²⁵⁰, quien a raíz de su estudio, el cual fue un proyecto de capacitación en producción audiovisual dirigido a feministas y pobladoras de Lima, Perú, plantea que la gran característica de la metodología feminista es la interrelación intensa entre las experiencias vividas y la teoría. Su investigación parte de las experiencias de las mujeres (inclusive la investigadora), las sistematiza y las confronta con los marcos teóricos, modificándolos; es una nueva percepción que levanta diferentes cuestionamientos. De esta manera la investigación tiene la posibilidad de modificar el propio objeto de investigación, aspirando a crear una influencia mutua entre la investigación y el objeto de investigación. Un elemento indispensable en este tipo de investigación es el poder captar las expresiones de lo cotidiano en su dimensión contradictoria y múltiple, dimensión que refleja las tradiciones del pasado, las normas del presente y las esperanzas del futuro (Hee Pedersen, 1988).

Igualmente la profesora Shula Reinharz²⁵¹, publica una interesante comparación de los métodos de investigación tradicionales, la manera en que se hace una investigación, y los métodos alternativos de investigación como el método feminista²⁵².

Con base a esta metodología feminista, se pretende desarrollar esta propuesta de trabajo; aplicarla, divulgarla y crear más trabajos con este enfoque. Transgredir, revolucionar, cuestionar, y trascender.

²⁵⁰ Licenciada danesa en ciencias sociales y comunicación, que realizó su investigación feminista en el Perú, titulada “Nunca antes me habían enseñado eso”, donde realiza un análisis de la capacitación feminista en el Perú en dos centros de educación no formal.

²⁵¹ Profesora de Sociología y directora del Centro de Investigación de la Mujer de la Universidad de Brandeis, en Boston, y directora del Centro de Investigación de la Mujer.

²⁵² Los cuadros comparativos se encuentran en los anexos de esta publicación, página 527.

3.2 MÉTODO ICONOLÓGICO.

En esta tesis doctoral se pretende analizar 48 imágenes fotográficas, para las cuales se investigaron las diversas formas en que se podía analizar a fondo una imagen, para poder llegar a un significado real de la misma; y la forma más precisa y completa es el método propuesto por Erwin Panofsky²⁵³, el cual se expondrá a continuación.

Panofsky escribe el libro "Estudios sobre Iconología", en 1939 y desde esta época su método se ha convertido en uno de los más apropiados para el análisis de las imágenes. En esta publicación se plantea la explicación del por qué las imágenes se relacionan en un contexto determinado. Y realza la importancia, de que en la obra de arte la forma no se puede separar de su contenido, ya que las dos alcanzan un sentido el cual lleva a obtener valores simbólicos. Enseña que no sólo hay que estudiar la obra de arte como un elemento estético sino como un hecho histórico, y para poder llevar a cabo esta investigación, el estudio de la obra debe seguir tres pasos:

1. Análisis Pre-iconográfico: Se analiza la obra dentro del campo estilístico ubicándola en el periodo artístico que el tratamiento de sus formas indiquen.

2. Análisis Iconográfico: Analiza los elementos que acompañan a la obra, sus diferentes atributos o características, siguiendo los preceptos que este método impone.

3. Análisis Iconológico: Analiza la obra en su contexto cultural intentando comprender su significado en el tiempo en que se ejecutó.

Estos pasos son generales, y al seguirlos se llega al análisis de una imagen, sin embargo es importante conocer más a fondo los diferentes conceptos que Panofsky, relaciona, estudia y propone para llegar a la construcción de su método iconológico, desde todas estas nociones.

Donde empieza por definir la *Iconografía*, que es la rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, cuanto algo distinto de su forma. Y a continuación intenta definir primero la

²⁵³ Historiador de arte alemán de gran relevancia en este campo, el cual investigó y escribió diversos libros que trataban a fondo el tema de la iconología en las artes visuales.

diferencia entre *contenido temático* o *significado* y segundo *la forma*. Pero para llegar a este significado primero define la *Percepción formal*, como la configuración, que es parte de una estructura general de color, líneas y volúmenes; y a continuación cuando se identifica esta distribución como un objeto y una acción se pasa los límites de esta percepción formal, para llegar al *Contenido Temático* o *Significado Fáctico*, que es aquel que identifica ciertas formas visibles con ciertos objetos conocidos, que se pueden reconocer desde la experiencia práctica e identificando el cambio en sus relaciones con ciertas acciones o acontecimientos. Siguiendo este relato, llega al *significado expresivo*, el cual relaciona con los matices psicológicos y lo diferencia del *Significado Fáctico*, ya que no basta con la identificación, sino que es necesaria la empatía; y para comprenderlo se necesita cierta sensibilidad, que es parte de la experiencia práctica, es decir, de la familiaridad cotidiana con objetos y acciones. Y a su vez estos dos significados forman el grupo de significados *Primarios* o *Naturales*. Con estos significados se percibe la identificación de *Formas Puras*, que consisten en ciertas configuraciones de línea y color, o ciertas masas de piedra o de bronce de forma peculiar que representan *Objetos Naturales* tales como seres humanos, animales, plantas, casas, instrumentos, etc. y a su vez se identifican sus relaciones mutuas como *Hechos*. Este mundo de las *Formas Puras*, reconocidas, como portadoras de *Significados Primarios* o *Naturales*, se llama el mundo de los *Motivos Artísticos*, y de esta manera enumerando estos motivos se llega a la descripción *Pre-Iconográfica* (y *análisis pseudo-formal*) de la obra de arte, donde el bagaje para la interpretación se establece en la experiencia práctica, es decir, la familiaridad con los objetos y las acciones. Esto lleva al principio controlador de la interpretación y donde se encuentra la Historia del *Estilo*, que no es otra que desde diferentes condiciones históricas, los *Objetos* o *Acciones* han sido expresados por *Formas* (Panofsky, 1962:15-25).

En el segundo punto relaciona los *Motivos* artísticos y las combinaciones de los mismos que son *composiciones* con *Temas* o *Conceptos*, con los *motivos* reconocidos, que son los que llevan un significado *Secundario* o *Convencional* y pueden ser llamados imágenes, y esta combinación de imágenes son la que los antiguos teóricos del arte, llamaban "*Invezioni*" y Panofsky afirma que

actualmente se llaman *Historias y Alegorías*²⁵⁴, y la identificación de tales *Imágenes, Historias y Alegorías*, constituye el campo de la *Iconografía* estrictamente, y así pasa a explicar el concepto del contenido secundario o convencional, es decir, el mundo de los temas o conceptos específicos que se manifiestan por medio de *Imágenes, Historias y Alegorías*, y se oponen a la esfera del contenido *Primario o Natural*, que se manifiesta en *Motivos* artísticos es evidente que un *Análisis Iconográfico* correcto en el *sentido más estricto* presupone una identificación correcta de los *Motivos*; donde el bagaje de la interpretación se encierra en la familiaridad de las fuentes literarias, es decir, con los *temas y conceptos específicos*, y el principio controlador de la interpretación está en la historia de los *Tipos*, donde bajo diferentes condiciones históricas *Temas o Conceptos Específicos* fueron expresados por *Objetos y Acciones* (Panofsky, 1962:16-25).

En el tercer punto Panofsky llega a la *Interpretación Intrínseca o Contenido*, que se trata de los valores "simbólicos", es lo que requiere algo más que el conocimiento de temas o conceptos específicos, tal como lo transmiten las fuentes literarias. Y hace referencia a que cuando se quieren captar los principios básicos que están en la elección y presentación de motivos, y de la misma forma que la producción e interpretación de *Imágenes, Historias y Alegorías*, que puedan dar significado a las disposiciones formales y los procedimientos técnicos empleados, no se puede esperar encontrar un texto individual que cuadre con estos principios básicos, porque para comprender estos principios se necesita una facultad mental similar a la del que hace un diagnóstico, una facultad de la que dice no puede describir mejor que con un término desacreditado como lo es el de la "intuición sintética", que puede estar desarrollada tanto, en un aficionado inteligente, o en un erudito estudioso. En cuanto más subjetiva e irracional sea la fuente de interpretación, será necesaria la aplicación de los correctivos y controles que se han mostrado como indispensables en los casos donde se trataba de un *Análisis Iconográfico en el sentido más estricto* o incluso desde una simple *Descripción Pre-*

²⁵⁴ Define asimismo alegoría como opuesta a la historia, y esta puede ser una combinación de personificaciones o símbolos o ambas cosas a la vez.

iconográfica. Igualmente plantea el control de la "intuición sintética", bajo las condiciones históricas diferentes como es el caso de las *Tendencias Generales y Esenciales de la Mente Humana* expresadas por temas y conceptos específicos y esto se puede llamar Historia de los *Síntomas Culturales* o *Símbolos*. Este es el punto donde el historiador del arte tendrá que comprobar lo que él cree que es el significado intrínseco de la obra a la que dedique su atención contra lo que él crea que es el significado intrínseco de tantos documentos de civilización relacionados históricamente con aquella obra como son: documentos que testifiquen sobre las tendencias políticas, poéticas, religiosas, filosóficas y sociales de la personalidad, periodo o país que se estén investigando.

Para concluir, Panofsky argumenta que cuando se requiera expresar estrictamente se tienen que distinguir tres niveles de contenido o significado, el más bajo de los cuales se confunde con la forma y el segundo es el campo especial de la iconografía en el sentido más estricto. Esto significa que en cualquier nivel donde se esté las identificaciones e interpretaciones deben depender del bagaje subjetivo que se tenga, el cual debe ser corregido y controlado por una percatación de los procesos históricos cuya suma total se llama *Tradición*²⁵⁵.

²⁵⁵ El cuadro que Panofsky, realiza de la "Historia de la tradición" se encuentra en los Anexos, en la página 529, donde en un cuadro sinóptico resume lo que ha tratado de explicar en la Introducción de este libro, y dice acerca de este, que se pueden diferenciar tres esferas independientes de significado, pero estas hacen referencia a un solo fenómeno, a la obra de arte como un todo, es decir, que estos tres métodos que aparecen en tres formas independientes de investigación se mezclan entre sí en un proceso orgánico e indivisible.

3.3 CONCEPTOS FUNDAMENTALES DEL ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

A continuación se explicarán los conceptos de los diversos elementos que conforman el análisis iconográfico, y en base a esos conceptos se aplicaran en la imagen fotográfica:

- Composición: Es la forma en la que se ordenan los objetos vistos dentro del encuadre. Donde el encuadre se refiere a la porción de escena que el o la fotógrafa decide que va a entrar en la fotografía. Hay tres clases de encuadres que son horizontales, verticales e inclinados²⁵⁶.
- Planos: En este punto se hace referencia al espacio que se crea entre el motivo fotográfico y el fondo, donde este trabajo se mencionará también como las divisiones que perciba el ojo y se harán referencias como primer plano, segundo plano, etc. Del mismo modo se mencionará a qué tipo de plano corresponde la imagen, como son los siguientes:
 - Gran Plano General: Comprende un campo visual extenso, la figura humana se representa pequeña o apenas se percibe, presenta el escenario.
 - Plano General: La figura ocupa 1/3 del cuadro.
 - Plano Entero: Los pies y la cabeza de la figura humana limitan con los bordes inferior y superior del cuadro de la imagen.
 - Plano Americano: Alcanza al personaje hasta las rodillas.
 - Plano Medio Largo: Corta a los personajes por la cintura.
 - Plano Medio corto: Corta a los personajes por el tórax.
 - Primer Plano: Muestra el rostro del personaje y el fondo se ve desenfocado.
 - Plano de Detalle: Hace referencia a una parte determinada del motivo fotográfico²⁵⁷.

²⁵⁶ Tomado de <http://altfoto.com/2010/11/encuadre-fotografico>

²⁵⁷ Tomado de <http://www.areadedibujo.es/paginas/4-eso/planos-fotograficos.html>

- Tonos: Es la brillantez visual de una zona de la imagen que puede distinguirse de otras partes más claras o más oscuras. El blanco, el negro y toda la gama de grises constituyen la *gama tonal*.
- Iluminación: Permite el control absoluto sobre la dirección, calidad e intensidad de la luz. La intensidad se elige en base al sujeto o la abertura y velocidad que se haya escogido. En una fotografía se pueden observar diversas clases de luz, las cuales son las siguientes:
 - Luz Principal: Es la que define cómo va a ser la imagen, es decir, dónde van las sombras y dónde las luces. Además, nos va a revelar la mayor cantidad de información. Suele ser una luz lateral y de mucha intensidad.
 - Luz secundaria o de relleno: Se ubica condicionada con la luz principal, para reducir contraste rellenando sombras -y no crear nuevas-. Suele ir a 45° respecto a la principal y a más distancia o con menos intensidad.
 - Luz de fondo: Se utiliza para iluminar el fondo de la escena y separarlo del motivo que estamos fotografiando. Suele ser una fuente de luz en contrapicado y hacia el fondo.
 - Luces de efecto: Luces adicionales que utilizamos para crear efectos como un borde luminoso en un objeto, un brillo en el pelo del modelo... Hay que saber colocarlas bien para conseguir el efecto deseado y no abusar de ellas²⁵⁸.
 - Flash: Es una fuente portátil de luz dura.
- Perspectiva: La perspectiva es la forma de representar las tres dimensiones de la realidad en una superficie bidimensional o plana. El historiador de arte italiano Giulio Carlo Argan define la perspectiva como una representación del espacio, pero un espacio que es pensado como dimensión de la relación y por tanto de acción humana. Es decir, la relación del hombre con el mundo, que surge en la época del Renacimiento Italiano como la aplicación a la visión de la leyes de la

²⁵⁸Tomado de <http://hazmeunafoto.wordpress.com/2011/04/24/la-iluminacion-ii-esquema-basico-de-iluminacion/>

geometría, donde el espacio es una forma homogénea o unitaria y todas las partes de éste se distribuyen simétricamente respecto a una línea media o céntrica. Del mismo modo el observador ve las líneas de profundidad converger en un punto, el cual se denomina "Punto de Fuga", formando una pirámide cuya base será el plano ideal de proyección²⁵⁹. Las perspectivas más usada en las imágenes fotográficas son las siguientes:

- o Perspectiva Lineal: Consiste en que las líneas paralelas que van de más cerca a más lejos convergen en un punto de fuga, lo que crea una ilusión de profundidad.
 - o Perspectiva aérea o atmosférica: Perfecciona la perspectiva lineal, representando la atmósfera que envuelve a los objetos, esfumando las líneas convergentes, eliminando los límites de forma y color, lo que da una impresión muy real de la distancia. Las condiciones climáticas y atmosféricas proporcionan una sensación de profundidad, ya que los colores y la tonalidad de la imagen se amortiguan según aumenta la distancia. Los diferentes cambios cromáticos facilitan que la perspectiva aérea sobresalga y destaque.
 - o Perspectiva Paralela: Consta de un solo punto de fuga que además deberá estar justo frente a nosotros o desviado solo ligeramente; lo más simple de representar es un cubo.
-
- Profundidad de Campo: Es la zona en que la imagen captada por el objetivo es nítida o enfocada, de manera que en la profundidad de campo depende por tanto de la distancia focal. La profundidad de campo se controla con el diafragma, es decir, cuanto más abierto esté el diafragma (por ej. $f/2.8$) más limitada será la profundidad de campo. Por otro lado, cuanto más cerrado esté el diafragma (por ej. $f/16$) mayor o más amplia será la profundidad de campo. Cuando en la fotografía aparece el sujeto enfocado pero el fondo es borroso decimos que la profundidad de campo enfocada es corta o limitada. Del mismo modo el número f es el equivalente al valor de la apertura del diafragma y está dado por el número que relaciona la distancia focal y el diámetro del cristal del

²⁵⁹ Ver más en el libro *Renacimiento y Barroco: El arte italiano de Giotto a Leonardo Da Vinci Vol. I*, Pág. 104.

objetivo. Se puede decir que cuando se tiene un número f de $f/1$ es porque el objetivo tiene la misma distancia focal que diámetro, si se tiene un $f/2$ es porque el diámetro es la mitad que la distancia focal, y así sucesivamente.

- Ángulo de la Toma: Este concepto será usado como aparece en el libro *Fotografía, paso a paso de Michael Langford*, donde utiliza tres técnicas para definir estos ángulos que son normales, picado, cenital y contrapicado, que son las que se utilizaran en este análisis²⁶⁰:
 - o Ángulo Normal: Ángulo habitual con que se fotografía cotidianamente, es decir que la cámara está a 90 grados.
 - o Ángulo Picado: Consiste en fotografiar un motivo desde arriba hacia abajo y ayuda a resaltar lo pequeño de ciertos objetos ya que proporciona un punto de vista de superioridad.
 - o Ángulo Cenital: El cenital es cuando la imagen se toma en un ángulo totalmente perpendicular (de arriba hacia abajo) con respecto al suelo, es decir, a 90°.
 - o Ángulo Contrapicado: Radica en fotografiar un motivo desde abajo hacia arriba, resalta la grandiosidad de un elemento.

²⁶⁰ Para más información del tema ver el libro, pág. 93.

CAPÍTULO 4.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO Y FEMINISTA DE LAS IMÁGENES FOTOGRÁFICAS.

4.1 RECOPIACIÓN DE FOTÓGRAFAS ESPAÑOLAS.

Para el desarrollo de este capítulo se toma como estudio preliminar el trabajo de investigación realizado en el DEA, en este se contaba con una selección de fotografías españolas y se tenían cuatro parámetros de selección. Para la investigación actual será agregado uno más, el cual se relaciona con las representaciones del cuerpo femenino.

En el trabajo de investigación para obtener el Diploma de Estudios Avanzados, (DEA), se tuvo un primer contacto con las fotografías²⁶¹; se investigó acerca de su trayectoria artística, exposiciones realizadas, logros en la fotografía española y sus méritos en ésta, es decir que se recopiló una visión generalizada de su trabajo; y posteriormente, en esta tesis doctoral, se seleccionan las fotografías que en su obra han trabajado con el cuerpo femenino, desde un enfoque feminista con el fin de elaborar un enfoque profundo de los componentes e iconografía de su obra.

En base a los parámetros establecidos, se inicia una búsqueda exhaustiva para saber quiénes son las fotografías que han trabajado durante estos últimos treinta y un años en los diversos campos que tiene la fotografía²⁶².

Se revisan diversas fuentes bibliográficas, como libros de historia de la fotografía española²⁶³, fotografía general y, sobre todo, se revisan catálogos de exposiciones²⁶⁴ fotográficas realizadas en el país durante la época señalada; siendo en estos catálogos donde más se encuentra la información

²⁶¹ La primera idea de realizar esta investigación, fue la curiosidad por saber si en el país había un desarrollo fotográfico por parte de las mujeres. Y conocer quiénes eran estas mujeres que se han dedicado a la fotografía, en una época donde se ha reivindicado el papel de la mujer en el arte y por supuesto en la fotografía.

²⁶² Como fotografía artística, fotografía científica, fotografía publicitaria, y reportaje.

²⁶³ Se revisó el libro “*Historia de la fotografía española*”, de Manuel Carrero De Dios, “*Historia General de la Fotografía*”, de Marie-Loup Sougez, entre otros que se encuentran en la bibliografía.

²⁶⁴ En la bibliografía de este trabajo se encontrarán todos los catálogos revisados.

requerida, ya que la gran mayoría de fotógrafas han realizado exposiciones, y han quedado documentadas con la publicación de los mismos.

Igualmente se presentan las exposiciones²⁶⁵, realizadas por las diferentes fotógrafas, durante su trayectoria profesional, debido a que es de gran importancia para los objetivos de esta investigación conocer las diferentes exposiciones en que han participado las artistas, el tema que han abordado y en qué lugar han expuesto; ya que esta información determina cuál es la relevancia que han tenido estas artistas en la fotografía española y mundial.

4.1.1 PARÁMETROS DE SELECCIÓN:

Actualmente el panorama de fotógrafas cuenta con una representación bastante considerable tanto a nivel mundial como a nivel de España. Cada vez más las mujeres artistas²⁶⁶, se interesan en el campo de la fotografía y lo abordan en todos los géneros. Situándose en el tema de interés de este trabajo, el cual es hacer una recopilación de fotógrafas españolas que tengan en sus obras representaciones del cuerpo femenino, se establecen varios parámetros que permiten realizar una selección pertinente de fotógrafas.

Los parámetros son implantados desde un punto de vista personal respecto a los temas de interés a desarrollar en esta investigación delimitando el sujeto de estudio. De los cinco parámetros a tratar, todos tienen la misma importancia, aunque si fuera necesaria una estructura jerárquica de los mismos, se adecuaría el orden en que están expuestos:

1. QUE SEAN FOTÓGRAFAS NACIDAS EN ESPAÑA:

Este aspecto es fundamental para llevar a cabo el presente trabajo. Ya que uno de los objetivos del mismo, como ya se dijo anteriormente, es realizar una selección de fotógrafas españolas que representen en su obra el cuerpo femenino. Tratándose de fotógrafas, la situación geográfica es un lugar de referencia importante para el desarrollo de la profesión, porque en cualquier lugar o país que se realice una investigación de este tema, se hallarán magníficas obras fotográficas y, por supuesto, talentosas fotógrafas. Pero el

²⁶⁵ Ver lista completa de exposiciones realizadas en los Anexos de este trabajo, página 545.

²⁶⁶ Con la realización de esta investigación, se ha podido constatar que la mayoría de fotógrafas, son en varias ocasiones artistas multidisciplinarios, que utilizan la fotografía y además complementan su obra con video, instalaciones, escultura, performance.

interés se ha situado específicamente en realizar una investigación de las fotografías que han nacido y realizado su trabajo en España.

2. QUE SEAN FOTÓGRAFAS ARTÍSTICAS:

Este parámetro se realiza básicamente con el fin de buscar un interés primordial en aquellas fotografías que en su trabajo plasman inquietudes artísticas y creativas. Esto no significa que otras manifestaciones de fotografía como el foto reportaje, la fotografía de moda, fotografía de publicidad, no hayan sido desarrolladas por las fotógrafas, pero sería pertinente abordar estas vertientes en otras investigaciones. Sin embargo el interés de esta investigación se centra en este tipo de fotografía, que establece una relación entre arte y fotografía.

3. QUE HAYAN SURGIDO EN LOS AÑOS 1980 A 2011:

El optar por esta época se debe a una serie de factores que hicieron de estos años un tiempo de transición en el país, ya que se estableció la democracia y esto generó cambios en la sociedad española y en la cultura del mismo. En lo referente a la fotografía surge un primer acercamiento de ésta a la sociedad, se incorpora a los planes de estudio de Facultades de Bellas Artes y Ciencias de la Información (Carabias Álvaro, 2001:197). En un país que hasta entonces había carecido de tradición historiográfica en este lenguaje, se despierta un reciente interés. Desde los años ochenta, críticos, investigadores, fotógrafos y editores llevan a cabo labores para recuperar la tradición fotográfica, entre ellos las historiadoras Cristina Zelich²⁶⁷ y Marie-Loup Sougez. Es por esto que las jóvenes creadoras verán en la fotografía un nuevo lenguaje para expresar sus pensamientos en una técnica rápida, accesible y, de esta manera, el interés de las mujeres en la creación fotográfica aumenta y cada vez se ve que interesa a más mujeres, que deciden implantar la fotografía en su obra.

Al aplicar este parámetro en la selección se tiene en cuenta la primera exposición realizada por la artista, y de esta manera se cuenta con un punto de referencia en el inicio de su carrera. Del mismo modo, se escoge este

²⁶⁷ Artista catalana (Barcelona, 1954), que ha organizado varias exposiciones fotográficas y en 1995 decía que los documentos fotográficos se infravaloraban, apenas existía un coleccionismo, y ni por parte de la administración como del ámbito universitario se realizaban estudios ni investigaciones.

período de tiempo ya que se quiere investigar sobre fotografías contemporáneas y estar al tanto de lo que ha sucedido recientemente, la historia actual de las fotografías españolas en los últimos 31 años.

4. QUE EN SU OBRA REPRESENTEN IMÁGENES DEL CUERPO FEMENINO:

Unos de los principales objetivos de esta investigación es conocer a mujeres artistas creadoras de fotografías, que han desarrollado una influencia feminista en sus diferentes obras, y esto se percibe primero en el hecho de ser mujeres; aunque sea un poco polémico en la actualidad, el punto de un trabajo artístico realizado por una mujer puede que no tenga nada ver con un enfoque feminista y esto es una realidad ya que las mujeres ejecutan trabajos sin orientaciones de este tipo. Sin embargo se encuentran artistas, y en este caso fotógrafas, las cuales plantean esta cuestión en sus trabajos, y asimismo producen representaciones del cuerpo femenino²⁶⁸.

5. QUE HAYAN EXPUESTO EN ALGÚN SITIO RECONOCIDO:

Como sitio reconocido se incluyen museos, galerías de arte, instituciones privadas y públicas, que cuenten con salas de exposiciones; también se tienen en cuenta los festivales de fotografía realizados en el país. Este parámetro permite conocer cómo está el panorama de la fotografía española a nivel mundial, de esta manera se puede observar en qué lugares internacionales han expuesto las fotógrafas, quiénes han adquirido sus obras y qué temáticas se presentan en su obra.

²⁶⁸ Es importante resaltar que sólo se tiene en cuenta la orientación feminista de la artista aunque aparezca en un único trabajo fotográfico, sin incluir toda su obra, y en las fotografías presentadas de la obra de cada artista se escoge la más alusiva al tema.

4.1.2 FOTÓGRAFAS ESPAÑOLAS²⁶⁹.

Esta selección incluye las fotografías que cumplen con los parámetros anteriormente expuestos; se encuentra ordenada cronológicamente, en lo que se refiere a las exposiciones, es decir, que se empezó por la fotografía que tuviera la fecha de exposición más antigua a la más reciente, y así sucesivamente²⁷⁰.

4.1.2.1 Ouka Leele²⁷¹: Madrid, 1957.

Primera Exposición: 1976.

Es una de las fotografías que cuenta con una gran trayectoria artística, ya que



desde muy joven sus obras mostraban gran calidad para la crítica, un hecho que permitió que algunas de ellas fuesen ubicadas en el libro, *Principio. Nueve jóvenes fotógrafos españoles*, en 1976, y ese mismo año ingresa en el Photocentro de Madrid²⁷². En 1978 comenzó a trabajar de una forma en que iba forjando su propio estilo fotográfico, ya que realizaba fotografías en blanco y negro, y después pintaba sobre ellas con acuarela otorgándoles una especial textura de color. El comienzo de su carrera coincidía también con el auge de un

²⁶⁹ En este punto se pretende contactar con las fotografías, con el fin de tomarles una fotografía, para poner en este sitio, o que ellas envíen una fotografía de ellas para publicar.

²⁷⁰ Si existen dos o más fotografías con el mismo año de aparición se ordena alfabéticamente.

²⁷¹ Foto tomada de <http://www.facebook.com/photo.php?fbid=3995494775830&set=t.1079165539&type=3&theater>

²⁷² Escuela de fotógrafas fundada en 1976, en Madrid, donde pasaron importantes fotógrafos, disponía de una photo-galería para exposiciones de artistas fotográficos, photo-escuela para la formación en el campo de la fotografía, photo-biblioteca, photo-tienda y photo-bar.

movimiento cultural como fue la “movida madrileña²⁷³”. “El Hortelano²⁷⁴”, realizó un mapa de estrellas inventado completamente donde aparecía una constelación llamada *Ouka Lele* y cuando Bárbara lo supo decidió cambiar su nombre por el de esta constelación. Es autodidacta en lo que se refiere al aprendizaje de la fotografía, de la que dice lo siguiente:

De entre todos los avances tecnológicos me fue regalada la fotografía como arma secreta para descubrir el misterio, yo le añadía los colores y se los sigo añadiendo, pues me devuelven la vida que ignorante a veces dejo escapar (Leele, 47:2006).

En 1985 realiza los carteles de “Decenio para las Naciones Unidas para la Mujer” y en 1996 participa con un retrato semanal en “La Revista” del periódico “El Mundo”, además de realizar los carteles de “Los veranos de la Villa”, para el ayuntamiento de Madrid. Su obra de gran contraste cromático ha pasado por numerosas exposiciones en el país y ha estado en muchos lugares del mundo, superando el centenar de obras expuestas en prestigiosos centros culturales europeos y americanos, entre ellas la retrospectiva en el Museo Español de Arte Contemporáneo²⁷⁵.

²⁷³Fue un movimiento contracultural surgido durante los primeros años de la Transición de la España posfranquista, que se prolongó hasta finales de los años ochenta, teniendo su cima en 1981 con “El Concierto de Primavera”. La movida madrileña era la respuesta de diferentes grupos culturales a una España que se salía de una dictadura archiconocida y que necesitaba un nuevo aire. Era el inicio de la década de los ochenta. Desde Madrid el movimiento se extendió a otras capitales españolas.

²⁷⁴José Alfonso Morera Ortiz, fue un pintor valenciano (1954), considerado como uno de los más importantes artistas españoles de su generación. Es uno de los principales protagonistas de la Movida Madrileña, junto con artistas como Ouka Lele, Ceesepe, Guillermo Pérez Villalta, Pedro Almodóvar, Alaska o Alberto García Alix.

²⁷⁵Realizada en Madrid, 1987.

4.1.2.2 Mireia Sentís: (Barcelona, 1947).

Primera Exposición: 1983²⁷⁶.



Fig. 13

La obra de Marisa es casi una amalgama de cultura y de sentimientos, donde se ve reflejada su vida, ya que a lo largo de la misma ha recorrido muchos países y conocido diversas culturas y esto se refleja en la universalidad de todas sus series, donde se cuestionan problemas que abordan al individuo que vive en el mundo real.

En series como " Feliçon ", muestra diez años de inquietantes felicitaciones

navideñas e igualmente en "Máxima Audiencia", y "Telecomentarios" reflexiona sobre el cuerpo, la identidad, el tiempo y la imagen que transmite la televisión. En "Claustrofobia" exhibe, en fotografías en blanco y negro de pequeño formato y montadas en madera, los límites opresivos de la cotidianeidad más familiar; en "Black Suite" recorre la historia de la cultura negra estadounidense. Así mismo, su serie "Joyas" abarca la meditación y reflexión donde sobresalen primerísimos planos de 100 por 70 centímetros de los genitales masculinos y femeninos adornados, con las "joyas de la familia" para llevar a sus últimas consecuencias el lenguaje del erotismo publicitario. En palabras del director del Círculo de Bellas Artes de Madrid, Juan Barja, la obra fotográfica de Sentís, es "reflexionada y reflexiva" y podría haberse titulado genéricamente "Umbrales" porque en todas hay "misterio y poder transgredido".

²⁷⁶ El catálogo de todas las exposiciones de las fotografías se encuentra en los anexos de este trabajo. Ver pág. 545.

4.1.2.3 Ana Torralva: (Cádiz, 1957).

Primera Exposición: 1985.



Hg. 14

El desarrollo del trabajo de Torralva, ha estado marcado por la necesidad de vincular sus raíces y aficiones culturales con uno de los más tradicionales géneros artísticos: el retrato. Si bien no toda su obra es retrato, sí es cierto que los más significativos de sus trabajos pertenecen a este género. La enseñanza universitaria y la

fotografía de prensa han servido de fondo a un trabajo que, desde finales de la década de los 70, la vincula activamente con el llamado "Nuevo periodismo". Con una formación pictórica, ya desde su infancia, son dos las materias que desarrolla y por las que mantiene una afición difícilmente diferenciada: la fotografía y el flamenco.

Entre sus primeros trabajos están algunas de las *fotografías retratos*, que ha hecho celebre la multitud de escritores, músicos y personas vinculadas con el espectáculo, que han sido publicadas en medios de prensa general o especializada. Destacan su serie de retratos de mujeres escritoras realizadas a finales de la década de los noventa (Olivares, 2006). Su trabajo refleja una persistente inclinación hacia el mundo psicológico y vital de la mujer, que se convierte en uno de sus temas recurrentes, a través de retratos individuales de personajes femeninos de todas las características.

4.1.2.4 Ana Casas Broda: (Granada, 1965).

Primera Exposición: 1988.



Fig 15.

Utiliza la fotografía como una forma de recordar, de investigar en el mecanismo de la memoria y su funcionamiento en el proceso de construcción de la historia e identidad de una persona, en este caso la suya propia, la femenina. La fotografía le proporciona imágenes que conforman su vida, imágenes llenas de sensaciones y de historias pasadas y recientes²⁷⁷(Carabias Álvaro, 2001: 209). Describe su gusto por la fotografía a continuación: Cuando yo tenía 18, me inscribí en una escuela de fotografía. Tomar fotos se volvió una obsesión. Me tomaba fotos desnuda que pegaba en cuadernos de dieta y anotaba todo lo que comía. Creo que fue entonces cuando empecé a pensar que si me construía un cuerpo tendría una identidad. Continué agregando fotografías a los cuadernos, anotando lo que comía hasta 1993. (Casas, 2000).

²⁷⁷ Ver más sobre la obra de esta artista en *Códigos para la autorepresentación femenina en la fotografía española de los 90*, realizado por Mónica Carabias Álvaro.

4.1.2.5 Isabel Muñoz: (Barcelona, 1951).

Primera Exposición: 1989.



Fig. 16

Sus fotografías, siempre en blanco y negro, son un estudio humano mostrando partes del cuerpo, imágenes de guerreros, toreros o bailarinas, usando un proceso minucioso y artesanal, donde desarrolla su propia técnica en el laboratorio, por medio de que revela y amplía.

El culto al cuerpo, a la perfección de una belleza sexual, y al movimiento del baile sintetizado en una sola imagen, son parte esencial de la definición de toda la obra de Isabel Muñoz, una fotógrafa que se ha movido siempre entre una ambigua documentación del baile en sus diferentes estilos y etnias, buscando un estilo propio en el que la belleza tapa una fuerte carga de sensualidad que llega a convertirse en obsesiva (Olivares, 2006: 156).

4.1.2.6 Concha Prada: (Puebla de Sanabria, 1963).

Primera Exposición: 1990.



Fig.17

Su obra alterna fotografía con instalación fotográfica, sobre todo en espacios públicos; resalta, desde una perspectiva pictoricista, las cualidades efímeras de los objetos que retrata y el preciosismo plástico de las acciones que lleva a cabo con una intención narrativa. Mediante la suma de actitudes, y la continuidad de un cierto clasicismo, establece un campo artístico de lecturas simultáneas y una objetivación de la realidad contemporánea no exenta de escepticismo.

Se incorpora a la escena artística española a principios de la década de los noventa, realizando ciclos de fotografías en los que aborda temas como la comida, la repulsión o la belleza de lo aparentemente nimio y en las que se percibe cierta influencia del psicoanálisis de Lacan. En 1999 inicia el ciclo "Ficciones", en el que se incluyen las series "Huevos Batidos", "Explosiones", "Leche Derramada" y "Brillos".

4.1.2.7 Begoña Montalbán: (Bilbao, 1958).

Primera Exposición: 1991.



La obra de esta fotógrafa se ve influenciada por una sociedad en tránsito, donde los cuerpos que habitan la misma se ven similares, vacíos y hasta desesperanzados. El espacio físico, el entorno en que el

cuerpo se mueve y ese mismo cuerpo como objeto, sujeto de múltiples fracturas y deseos, como espejo simbólico del individuo, centra un trabajo que no solo se materializa en fotografía sino en instalaciones²⁷⁸, piezas sonoras, etc. La importancia del cuerpo como volumen, como forma tridimensional, que se relaciona en un espacio no necesariamente arquitectónico sino vacío, un espacio a veces mental, es algo que está presente en toda su obra fotográfica y especialmente en sus series "Pasos Perdidos", "Espacios Reservados", y en "Interiores", serie que viene desarrollando desde el 2002 (Olivares, 2006). Presenta imágenes de mujeres, rostros y figuras apenas reconocibles que parecen querer desvanecerse, blanco contra blanco, para acabar fundidas en el espacio que las rodea. Dos aristas que siempre se encuentran en su trabajo: el cuerpo y el espacio. Siendo muy diversas, desde las más realistas, otras vinculadas a lo simbólico y metafórico, y se han centrado con insistencia en el cuerpo de la mujer.

²⁷⁸ Crea instalaciones de cuerpos femeninos blancos, los cuales fotografía en toda su obra.

4.1.2.8 Julia Montilla: (Barcelona, 1970).

Primera Exposición: 1995.



Fig. 19

Artista visual²⁷⁹, que ejerce en sus fotografías una clara línea donde se mezclan el video y el cine, creando una imagen fotográfica que resulta un poco inquietante ya que no es certero su origen, pero sí es contundente su significado.

El trabajo de Julia Montilla, fundamentalmente vídeo y fotografía, gira en torno al papel de la mujer en la sociedad contemporánea. A través de imágenes de un cuidado tratamiento formal, la artista elabora una relectura de la condición de lo femenino que presenta de manera contundente gracias a un lenguaje de marcado carácter alegórico. Su obra discurre aunque sin eludir en momento alguno la conciencia crítica y feminista de la que parte.

Una de sus obras más emblemáticas ha sido "Bollywood", donde muestra en fotografías de medio formato, una reinterpretación de los códigos estéticos y comerciales habituales en esta nueva meca del cine. Una crítica a nuevas sociedades de consumo, en las cuales es importante conservar la identidad cultural.

²⁷⁹ Para sus creaciones utiliza diversos medios como video, escultura, fotografía, instalaciones, ediciones, libro de artista, proyectos Web.

4.1.2.9. Julia Galán: (Castellón, 1963).

Primera Exposición: 1996.



Fig. 20

La obra de Julia es todo un recorrido por distintas etapas que se recorren con diversos personajes que han nacido en esta sociedad: mujeres negadas, cuerpos intervenidos, cuerpos mutilados. Una obra donde insiste en la repetición de imágenes e intensifica la capacidad expresiva de sus composiciones formadas por varios elementos, donde busca un lenguaje narrativo,

complejo en cada una de sus fotos. Formas orgánicas y motivos geométricos se yuxtaponen en una clara preferencia por la esquematización, colores planos, perfiles, siluetas, signos del presente y símbolos del pasado se conjugan en este lenguaje ambiguo que propone su discurso a través de la confrontación de lo antagónico.

Sus obras fotográficas pertenecen a la ficción, al juego de espejos, a las máscaras e imposturas que hacen que el espectador pueda construir su propia historia, y sirven para pensar acerca de las relaciones peculiares que se establecen entre la realidad y la ficción, pero siempre buscando ir más allá de esta ficción que suele tener una delgada línea de verdades y denuncias sociales.

4.1.2.10. Patricia Dauder: (Barcelona, 1973).

Primera Exposición: 1999.



Fig. 21

La obra de Patricia Dauder²⁸⁰ es una bisagra entre el espacio-tiempo y cuerpo, donde al mismo tiempo se interesa por crear en una imagen fotográfica, una imagen que se pueda construir por medio del arte de acción que tanto le interesa a esta artista.

Tanto su técnica como sus temas de representación van más allá, es decir, siempre buscando una respuesta de por qué suceden ciertos eventos en la sociedad y en qué se fundamentan.

Es por eso que su trabajo artístico no se centra en una problemática particular sino que puede abordar diversos temas en una misma imagen fotográfica y, de esa manera, siempre con conciencia crítica, sus fotografías dejan un cuestionamiento de para dónde va la sociedad, que surge desde una simple mirada del espectador.

²⁸⁰ Tercer Premio del Certamen fotográfico de Injuve en 1999.

4.1.2.11. Andrea Costas²⁸¹: (Vigo, 1978).

Primera Exposición: 2000.



Polifacética creadora que ha sabido encontrar en la fotografía el mejor instrumento para compartir con el público su rico mundo interior. En palabras de la artista, da su opinión de lo que más le atrae de la fotografía:

El poder captar una realidad aparentemente objetiva de una forma completamente subjetiva. Su inmediatez, al tiempo que su permanencia. El control que consigo en las imágenes que voy creando gracias a la técnica, pero también la espontaneidad y rapidez que se hacen necesarias en una sesión.

Fig.22. La sorpresa de encontrarse con la imagen pasado un tiempo... Es un arte medio, como diría Pierre Bourdieu. (Costas, 2010).

Igualmente realiza una pertinente comparación entre los cuerpos humanos, como el paso del tiempo va desgastando a los cuerpos. Los modelos son su madre, su hermana y ella misma. Crea multitud de imágenes y cada una de ellas tiene mucho que decir tanto en el plano estético como en el narrativo.

²⁸¹ Logró el accésit del INJUVE en 2002.

4.1.2.12. Naia del Castillo: (Bilbao, 1975).

Primera Exposición: 2002.



Fig. 23

Artista que involucra la fotografía con instalaciones en su obra, revalidando la libertad conceptual y material con que se revolucionó el arte. Para Naia del Castillo se puede hacer arte mediante cualquier cosa o recurso, pero sin perder nunca de vista la realidad, no tanto para representarla, sino para darle réplica, lo que significa restaurar la narración dentro de las artes visuales. Su voluntad narrativa no está supeditada al género de los grandes relatos sino al testimonio crítico directo de su experiencia personal. La evolución de su obra se centra en la relación de la mujer con su entorno físico y psicológico. Conceptos como intimidad, seducción, hogar, doméstico, tradición o cuerpo, están presentes en una obra que supera los límites de la fotografía y hasta cierto punto la redefinen. Respecto de su obra se ha destacado el trato del mundo de la mujer desde la metáfora, sin usar elementos combativos propios de otras épocas, resaltando en sus manifestaciones la ambivalencia entre la superioridad de la mujer como seductora y su posición de inferioridad en lo cotidiano. Sus retratos de mujer llevan a una estética teatral, donde la escenografía del lugar y de la modelo está muy bien predispuesta para hacer de la imagen, una verdadera obra de arte.

4.1.2.13. Ana Matey: (Madrid, 1978).

Primera Exposición: 2002.

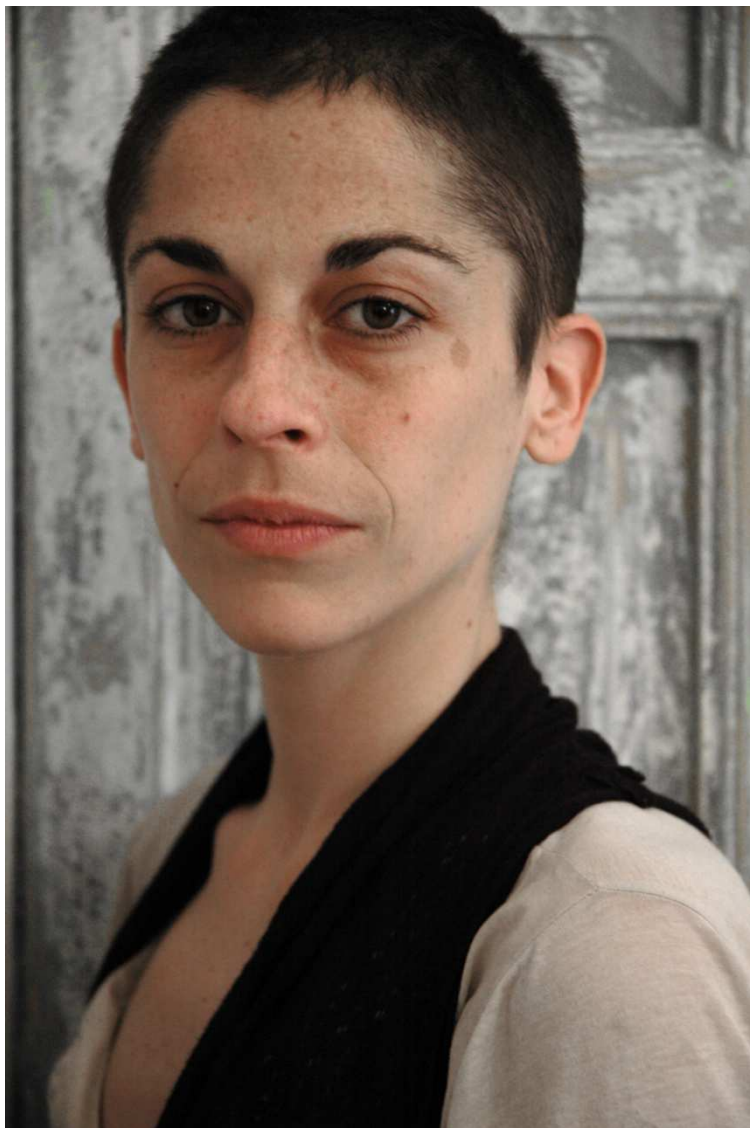


Fig. 24

Gran fotógrafa, que actualmente se encuentra en el desarrollo de obras en el campo del *performance*. Sin embargo su labor en la fotografía está íntimamente relacionada con la investigación y el campo experimental. Su obra evoca una gran pasión por la mirada poética de cada imagen, contenidos, acciones, pensamientos, objetos, sujetos, todo lo representa en un mundo imaginario creado por ella, procesos curativos, historias escritas en la piel, acontecimientos que dejan una huella. Huellas o heridas que van dejando las propias experiencias y los recorridos de las mismas.

4.1.2.14. Isabel Tallos: (Madrid, 1983).

Primera Exposición: 2002.



Fig. 25

En las imágenes de Tallos convergen las formas geométricas²⁸², con unos cuerpo de mujer que se ven bastantes vulnerables en cada situación representada. Sus imágenes confluyen entre sensaciones y silencios. Sus espacios fotográficos tienden a la desolación de lo que no está, de algo que se relaciona con los sentimientos más profundos del ser humano, donde se percibe el encierro, la desesperación y la asfixia.

La mujer como protagonista de su obra, se ve como un individuo aislado y alienado

en un inmenso escenario, de donde tal vez no encuentre la salida, donde tal vez en algunas imágenes la esté buscando, pero en otras no.

Sin embargo, a pesar de que se aprecia una situación angustiosa, sus imágenes transmiten una estética pura y limpia, que se encuentran en alguna parte de la imagen lo real y de un cuerpo femenino, con la ficción insólita de un espacio geométrico creado para perder los sentidos del cuerpo.

²⁸² Al igual que la fotógrafa Lee Miller, que explora en sus fotografías las formas y los ángulos.

4.1.2.15. Ixone Sadaba: (Bilbao, 1977).

Primera Exposición: 2003.



Fig. 26

La obra de Ixone Sádaba, basada, fundamentalmente, en fotografía, instalación y performance, cuestiona, mediante la utilización del cuerpo y más concretamente del suyo propio, estados de ánimo, y reflexiones psicológicas. Corporiza las posibilidades expresivas y límites del ser humano. En algunos de sus trabajos reflexiona sobre la identidad personal ofreciendo identidades desdobladas enmarcadas en composiciones teatralmente escenificadas²⁸³.

Sus imágenes se entretajan entre extensas historias narradas a partir de sucesos ficticios, donde los personajes, casi siempre son dos mujeres que exorcizan sus sentimientos, llegando al límite de los mismos, y es por esto que en cada imagen Ixone muestra esa angustia del ser humano reflejado en las más bizarras historias cotidianas.

²⁸³ Al igual que otras artistas como Naia del Castillo, Sábada, también crea sus espacios teatrales, en los que narra una historia, que afecta sus emociones más profundas.

4.1.2.16. Laura Torrado: (Madrid, 1967).

Primera exposición: 2003.



Con una base fundamental del teatro, sus imágenes fotográficas se convierten casi en algo que el espectador llegaría a comparar con un escenario y donde seguramente esté viendo e interpretando toda una historia.

Historias de mujeres que no temen, que desafían su propio género y transgreden sus cuerpos para ser otras u otros. Con un enfoque particularmente claro, la obra de Torrado transcurre entre esos cuestionamientos que se

abordan en la época actual, donde cada individuo se pregunta, se cuestiona y reflexiona acerca del rol que tiene en la sociedad desde diferentes posiciones.

4.2 ANÁLISIS DE LAS FOTOGRAFÍAS DEL CUERPO FEMENINO.

En este punto del trabajo se pretende realizar un *análisis iconográfico, iconológico, y feminista* de las 48 imágenes seleccionadas del cuerpo femenino, realizadas por fotógrafas españolas. A continuación se explicarán brevemente los pasos en que se va a realizar este análisis:

1. EVOLUCIÓN DE LA OBRA DE LA ARTISTA RESPECTO A PLANTEAMIENTOS FEMINISTAS: En este módulo se realizará un breve resumen de la obra completa de la artista, y se explicará por qué se analizará la obra escogida desde un ámbito feminista.
2. ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO²⁸⁴: Se presentan los siguientes elementos de la imagen fotográfica: título, autor, fecha de realización, técnica, dimensiones, género (se refiere a si es un autorretrato, retrato, entre otros.), lugar de conservación.
3. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO: Se analizan los aspectos formales de la imagen como la composición, planos, tonos, iluminación, perspectiva, profundidad de campo, ángulo de la toma²⁸⁵.
4. ANÁLISIS ICONOLÓGICO: En este apartado se analiza la fotografía en su contexto cultural intentando comprender su significado y la correspondencia con el período en que se elaboró. Se relacionan todos los elementos expuestos en el primer punto de este análisis, para con ello llegar a la interpretación de la imagen, es decir, a su significado más profundo, para lo que es necesario conocer lo que quiso transmitir la artista y qué significa cada símbolo de la imagen. Se indaga su significado en un contexto social e histórico y se plantea estudiar la imagen no como una

²⁸⁴ Para el desarrollo de los puntos dos, tres y cuatro, se ha tenido en cuenta el método iconográfico/iconológico, propuesto por Erwin Panofsky, el cual ya se expuso anteriormente en la metodología de este trabajo. En este análisis se pretende relacionar tres aspectos fundamentales de las obras como son, el aspecto técnico, formal, y el más importante que es el referente a la iconología de la obra, que sería el aspecto conceptual.

²⁸⁵ Los conceptos de cada uno de estos elementos del análisis iconográfico se presentan en los anexos de este trabajo, pág. 455. Y en este punto es importante resaltar que los elementos formales utilizados para la elaboración de este análisis se remiten a elementos propios del lenguaje fotográfico y la fotografía, debido a que el análisis está basado en imágenes fotográficas.

obra que comprende tan solo un análisis estético sino como un hecho histórico. En este punto se busca un significado del contenido e interpretación de la imagen, donde es pertinente incursionar de lleno en la escena representada, y solo llega a ser posible si el fragmento visual es comprendido en su totalidad; para llegar a esto es necesario no solo conocer el momento histórico retratado, también es necesaria una reflexión centrada del contenido (Kossoy, 2001:76).

5. ANÁLISIS FEMINISTA: Después de realizar el *análisis iconológico*, y en base a la metodología y a las teorías feministas expuestas anteriormente en el marco teórico y metodológico de esta investigación, se desarrolla un segundo análisis que lleve junto con la información del primer análisis a descubrir si la obra fotográfica tiene una perspectiva feminista o no. Esto es en última instancia el interés de este trabajo de tesis, es decir, que se relacionarán las fotografías expuestas, en base a los criterios y postulados de las distintas teorías y metodologías feministas, con el fin de llegar a la afirmación o rechazo de la hipótesis. Lo que se busca en este punto es desarrollar un análisis detallado de cada una de las 48 imágenes propuestas, para tener en claro si la imagen tiene un enfoque feminista o no.

4.2.1 ANÁLISIS DE LAS FOTOGRAFÍAS DE OUKA LEELE.

EVOLUCIÓN DE LA OBRA DE OUKA LEELE RESPECTO A PLANTEAMIENTOS FEMINISTAS:

La primera serie que se dio a conocer de Leele, fue llamada "Peluquería", en el año de 1979 y en esta abordaba una sucesión de retratos de hombres y mujeres, a los cuales les ponía diversos objetos en la cabeza, como tortugas, o limones; sin embargo esta artista no trabaja series tan concretamente, sino que en su obra se diferencian fotografías analógicas en blanco y negro pintadas con acuarela de las que realiza en los últimos años retocadas en Photoshop.

A lo largo de su carrera el tema que siempre ha desarrollado y le ha interesado ha sido el de elaborar diversos autorretratos, donde realiza una introspección a su carácter más íntimo. Del mismo modo ha desarrollado fotografías que muestran un interés por el cuerpo femenino.

Leele²⁸⁶ se define como:

Yo soy Ouka Leele, la creadora de la mística doméstica, digo esto porque la gente se toma mis imágenes como una crítica social y son todo lo contrario, es la sublimación de lo cotidiano, de lo doméstico (Leele, 2009).

Se autodefine como poeta y fotógrafa, y su pregunta fetiche es ¿Quién es?; en sus retratos del cuerpo femenino profundiza sobre el misterio humano, sin embargo los protagonistas son personajes cercanos a ella. Las fotografías que se analizarán de Ouka son las siguientes:

²⁸⁶ Tomado de documental *La mirada de Ouka Leele*, dirigido por Rafael Gordon, de 2009.

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO:



Título: Del amor de la Diosa.

Fotógrafa: Ouka Leele.

Fecha de realización: 1998.

Técnica: Fotografía analógica en blanco y negro, pintada con acuarela.

Dimensiones: 26 x 38 cms.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Propiedad de la artista, particular e inmenso archivo de negativos.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

Esta imagen fue tomada con una película a blanco y negro, y así fue revelada, fijada y ampliada. El proceso de darle color lo utiliza Leele con muchas de sus imágenes y es un sello distintivo de la misma; la imagen es pintada con acuarelas y de esta manera logra un color vivo y suave, ya que la acuarela permite seguir viendo la textura generada por la cámara fotográfica.

En esta fotografía de composición abierta se observan dos planos: en primer plano se ve lo que puede ser un tejido de lana, en el cual una parte pasa por encima de un torso de mujer. Del mismo modo se observa su textura en la parte inferior de la fotografía, alrededor de la cintura de una mujer, que tiene un torso desnudo, una piel lisa y suave, donde se ve el ombligo, las costillas, pezones y sus hombros y pechos están dispuestos hacia atrás. En segundo plano se ve una cortina de terciopelo que genera bastante textura y se asemeja a las telas exuberantes de la decoración en las pinturas barrocas.

En cuanto a las características cromáticas de la imagen fotográfica, estas varían ya que se presentan diversos tonos de color, pero que al final crean armonía en la imagen. La cortina roja y la lana en la parte inferior, de color naranja, generan una sensación cálida de la imagen, que contrasta con el cuerpo azul de la mujer que se siente frío, casi helado, hierático. En lo referente a la iluminación de la fotografía, en el cuerpo de la mujer se vislumbran diversos puntos de luz, los cuales se enfocan en la parte superior del cuerpo de la misma, generando textura y asimismo la luz que llega al cuerpo es suave y difusa ya que crea una sombra suave y sutil. La perspectiva de la imagen en este caso es atmosférica, ya que la cortina del fondo genera movimiento y profundidad a la imagen. La profundidad de campo de esta imagen es larga, y amplia, ya que todos los elementos de la misma se ven nítidos y claros, por lo tanto se utilizó un diafragma cerrado. En cuanto al ángulo de la toma, es normal, ya que no hay inclinaciones.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

Esta imagen de Ouka evoca la alegoría de la Diosa, la que brinda el amor y hace referencia a un sentimiento carnal, pero al mismo tiempo a un amor celestial y divino. Aunque la diosa que Leele presenta en su imagen es completamente carnal y terrenal, ya que el azul de su torso transmite una sensación de quietud y tranquilidad. Su piel helada y lisa presenta a una diosa de la que cualquier espectador podría apropiarse, una diosa sin rostro, solo con un espléndido torso y unos pechos desnudos, que remiten a una escena del barroco, inferida por el fondo, que presenta la tela teatral que tanto le gustaba a los pintores de esta época como Rubens y Caravaggio. Esta imagen contiene una carga erótica²⁸⁷, que va entre teatralidad y ficción, con una composición en la que se encuentra una consciente mezcla de la tradición de la pintura española, con el surrealismo y con el propio universo de la artista lleno de fantasía y alegorías. Desde el ochenta Ouka emprendió la realización de sus obras más particulares, fotografías en blanco y negro coloreadas, que crean actos con añoranzas simbolistas o surrealistas: "fotoacuarelas" de colores ácidos y marcados proporcionan sentido escenográfico, creando imágenes de gran poder alegórico.

En esta imagen del *Amor de la Diosa* la primera intención que tuvo Leele fue la de crear una escenografía adecuada, que le permitiera ubicar el pecho de esta mujer en algo no muy estable, ya que él mismo da la sensación de que nace en un nido de lana muy suave, que emerge de este nido, para crecer y mostrar su fuerza corporal, porque este pecho que va surgiendo de un nido, se siente y se ve con gran fuerza y coraje; a pesar de que no enseña su cara, el gesto de su pecho indica gran valentía y tesón, haciendo contraste con la suavidad y simpleza de la lana y el fondo rojo muy oscuro, el cual crea una

²⁸⁷ Como afirmaba el filósofo danés Søren Kierkegaard, acerca de su estadio estético, el cual engloba el contenido del primer estadio de la existencia que se expresa por medio de la inmediatez, la comprensión finita, la ironía sin interioridad; es aquello que es pura espontaneidad, vida de sensaciones, el placer sensual y el erotismo, la reflexión en torno a los valores de la finitud y la temporalidad. Es opuesto al estadio ético o el estadio religioso, que son aquellos en los que habría verdadero hombre, individuo único, libertad y trascendencia. El estadio estético parte de un estado de inocencia o ignorancia originario de toda vida humana y afirma con énfasis y fe el dogma del pecado original. Los representantes mayores de este estadio son Don Juan, Fausto y El Judío Errante, formas de vida que, con carácter exclusivo se estancan en la finalidad inmediata del goce, en el instante fugaz, como formas o variantes de la existencia inauténtica. La temática de Don Juan es la del goce; la de Fausto es la de la duda y la del Judío Errante es la decepción.

gran sensación de misterio y en el que parece que este cuerpo de la Diosa se va a desvanecer. En esta imagen el espectador se encuentra con un contexto lleno de metáforas, las cuales son los elementos de la misma y que pueden encontrarse en una de las vías elegidas por la artista para representar las diferencias sexuales. Una imagen donde su autora opina lo siguiente²⁸⁸:

Mi mirada vuela, siente y sueña. Me acerco a la Naturaleza a través del arte, pues es la forma más parecida a la actuación de la Naturaleza. Me acerco como aprendiz de la gran maestra. Sólo observándola podré acceder a sus secretos insondables, podré al menos rendirle homenaje. La ciencia intenta descubrir, analizar, descuartizar, diseccionar...Pero nunca accederá a ella a través de sus leyes y misterios si no la observa con mirada de artista, con la mirada embelesada, admiradora, enamorada, de humilde aprendiz. El artista tiene que trascender y mostrar los misterios de la naturaleza de una forma también sugerente y misteriosa. Quiero ser transgresora desde la sencillez y la belleza (Leele, 2008).

ANÁLISIS FEMINISTA:

Desde una perspectiva de género esta imagen de Leele, se ubica en la representación de un cuerpo, casi anónimo, donde solo se observa el pecho de una mujer, pero no se ve su cara. Enseña el torso de una mujer joven que en este caso representa una diosa y que es contextualizada en la época actual, ya que no lleva más adornos que la desnudez de su cuerpo.

Leele busca encontrar la belleza y sensualidad de un pedazo del cuerpo femenino, casi sublime, una construcción meramente artística, poética y onírica donde fluye el lenguaje visual de esta artista que habla sin usar palabras. Como dice Lynda Nead, acerca del cuerpo femenino, este se ha hecho arte al contener y controlar los límites de la forma, precisamente al enmarcarlo. Y al poner un marco al cuerpo femenino el desnudo simboliza los efectos transformadores del arte de manera general. El desnudo femenino encapsula la transformación que lleva a cabo el arte de la materia informe en forma integral. Sin embargo hace una lectura específicamente feminista de esta imagen, donde presenta un panorama un tanto complejo ya que a simple vista la imagen muestra un torso de una mujer desnuda y sin rostro, que al parecer no va más allá de simbolizar, lo que sería, una diosa; pero esta

²⁸⁸ Tomado de una entrevista realizada a la artista en <http://alayrana.blogspot.com/2008/12/arquetipos-diosas.html>

difiere de las creaciones tradicionales de la historia del arte, esta diosa no está completa, el espectador masculino no va a ver su cuerpo completo, solo un pedazo de este, la parte de abajo no está y su rostro se va de para atrás como si se estuviera cayendo, es decir, que un cuerpo incompleto no puede ser un modelo ideal de desnudo. Además presenta un color que le da una sensación a ese cuerpo de yerto, de helado, como si estuviera muerto.

De esta manera, como dice Solomon-Godeau, no se aproxima a una visión de monumento cultural, el cual ha sido consagrado a las exigencias del fetichismo masculino, ya que desde siempre el desnudo femenino ha sido creado por y para los hombres, pero en esta imagen se ve algo diferente, un desnudo que fue creado por una mujer y no solo para el público masculino, también se espera que este desnudo sea observado por un público femenino²⁸⁹. Del mismo modo esta artista siente que al momento de tomar una imagen como esta, el punto de vista femenino es diferente al del hombre y es un tanto más difícil ser una fotógrafa, afirmando lo siguiente²⁹⁰:

Cuando empezaba no era consciente de la diferencia sexista que hay en el trabajo. Ni me importaba ni me preocupaba. Actuaba por intuición y quizá por ello me cambié el nombre; era más fácil que ponerse un bigote. Me tocó una época muy buena. En los 80 creo que las mujeres teníamos cabida en el mundo del arte. Incluso sobresalían nombres como Sybilla, Ágatha... Ahora es cuando me doy más cuenta que entre todos los Premios Nacionales de Fotografía que hay, yo soy la segunda mujer en haberlo recibido. La proporción es totalmente descompensada. Y esto me da qué pensar. Sí que creo que las mujeres tenemos que ser buenísimas y que a los hombres no se les exige tanto. Pero en el mundo del arte no creo que el sexo sea lo más importante. Lo que importa es la expresión. Creo que las voces de las mujeres ahora mismo interesan muchísimo, son voces más nuevas hablando a un mundo que se feminiza día a día. Es decir, que se humaniza (Leele, 2006).

De esta manera se puede inferir una actitud que demuestra un nuevo discurso, ya que con el simple hecho de que una mujer represente un desnudo femenino, está rompiendo con la vieja tradición en el arte, ya que hubo un

²⁸⁹ El involucrar a la espectadora femenina lo ha promovido Barbara Kruger, quien dice “Veo mi obra como una serie de tentativas por derruir cierta representación, por desplazar al sujeto y acoger al espectador femenino en la audiencia de hombres.” Dicho en Boletín de Prensa, Nueva York, Annina Nosei Gallery, 1984.

²⁹⁰ Tomado de <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2006/02/1912/>

tiempo en el que las mujeres artistas no podían acceder a los grandes temas de la pintura como era el desnudo; aunque ella, la mujer, apareciera en miles de pinturas al óleo, no le era permitido representar estos cuerpos ni desnudos de mujeres ni mucho menos de hombres. Es por eso hay que resaltar que el arte contemporáneo ha roto esta tradición y las artistas de hoy en día no tienen estas limitaciones. Así como lo afirma Lourdes Ventura²⁹¹, a lo largo de la historia el cuerpo de las mujeres se ha concebido a través del reconocimiento y la palabra de los otros, donde la persistencia de esta suposición es, inevitablemente, un esquema de género donde la mujer vive atrapada en su cuerpo, en su deseo de entregarse, en el temor del escrutinio ajeno (Ventura, 2000:26). Con una puesta en escena casi ficticia se observa el enfoque femenino que plantea Leele en esta imagen, donde lo femenino no es lo mismo que feminista y se remite a un sentimiento de representar un desnudo con una mirada personal y profunda, donde sea la misma artista la que pueda decidir y apropiarse del cuerpo femenino. Esta imagen de Ouka se relaciona con la correspondencia de temas tratados por mujeres artistas,²⁹² como son la naturaleza, específicamente de flores y frutas, que ha existido desde la mitología griega, pasando por la iconografía Mariana donde se representaban a las mujeres como flores. En los años setenta se recupera esta iconografía y muchas artistas se representan en relación con la naturaleza y también nace en ellas un deseo por la fuerza cósmica y la reclamación de una gran Diosa mujer. Así como la obra de Leele, que conecta la naturaleza con la humanidad ya que expresa elementos de feminismo y espiritualismo, refleja su propia experiencia y parte del universo, atraída por una gran fuerza cósmica, donde la mujer no es una escultura perfecta sino que se funde con la vida misma de la naturaleza y participa con su cuerpo en tres momentos cumbres del ciclo natural: nacimiento, fertilidad y muerte²⁹³.

²⁹¹ Escritora de *La tiranía de la Belleza. Las mujeres ante los modelos estéticos*.

²⁹² Algunas de estas artistas son Frida Kahlo, Buffie Jonson, Cynthia Mailman, Mary Beth Edelson, Ana Mendieta.

²⁹³ En *Mujeres en el arte, Espejo y Realidad*, de Amparo Serrano de Haro, Pág. 74.

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO:



Título: Generoso encuentro con la belleza original.

Fotógrafa: Ouka Leele.

Fecha de realización: 2007.

Técnica: Fotografía digital. Edición 30.

Dimensiones: 30 x 40 cms.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Propiedad de la artista, particular e inmenso archivo de negativos.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

En esta fotografía se observa en primer plano la figura principal, el cuerpo de una mujer voluptuosa, que se halla tumbada sobre un espejo que es rodeado por un soporte rojo que está en segundo plano, donde abarca la imagen desde atrás y llega a estar debajo del espejo; en tercer plano se ubica una pared azul, donde se aprecia la sombra de la figura de la mujer. En cuanto a los tonos en la imagen se observan diferentes policromías, donde son protagonistas los tonos fríos como el azul de la pared, el verde difuminado de las piernas y el violeta del pecho, así como también resalta el contraste con el tono cálido del rojo del soporte. Igualmente, la luz principal se focaliza en el cuerpo de la mujer y en la imagen que el espejo refleja de esta. La parte de la pared se ve oscura, ya que en ella se proyecta la sombra de la figura de la mujer. En lo que concierne a la perspectiva, esta es lineal, ya que el soporte rojo atraviesa la imagen con una línea diagonal, proporcionándole profundidad a la misma, y de esta línea se genera la sombra, que se proyecta en la pared, generando profundidad en la imagen.

La profundidad de campo de la imagen es amplia y larga, ya que todo en la toma es claro y nítido, por lo tanto se utilizó un diafragma cerrado. El ángulo de la toma es un picado inclinado, ya que se capta desde arriba a la mujer de la imagen, y la cámara tiene cierta inclinación lateral, creando un encuadre de desequilibrio o es un encuadre poco usual.

Para la realización de esta imagen la fotógrafa se valió de un escenario creado específicamente para lograr un retrato, donde cada elemento fue minuciosamente ubicado, para generar la atmósfera de un cuarto lleno de colorido. La fotografía se hizo con cámara digital, de lo que la autora dice:

El digital te ofrece mucho más juego a la hora de buscar colores y matices. De hecho he empezado a hacer fotos en color desde 2006, es decir, desde que utilizo cámara digital, antes sólo trabajaba en blanco y negro y luego las pintaba (Leele, 2009).

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

Esta fotografía se presenta en su trabajo "Inédita"²⁹⁴, donde la artista exhibe una obra llena de lucidez y belleza; una etapa de plenitud en su arte. En esta imagen titulada "Generoso encuentro con la belleza original", la artista consigue integrar el retrato clásico con la expresividad trágica de una sociedad que busca propagar e imponer la condición física de una mujer como lo más importante²⁹⁵. Una mujer desnuda, tumbada sobre un espejo, es iluminada con luces de colores, expresando gran teatralidad y decorado en la obra, donde el espectador está presente en el colorido de un retrato sincero, donde los símbolos que se aprecian en la imagen son claros y honestos; el cuerpo de una mujer, pero un cuerpo que no se está habituado a ver, un cuerpo sin estereotipos, un cuerpo que se sale de todos los cánones de belleza que se han establecido en el transcurso de la historia del arte, un cuerpo que es real²⁹⁶. La fotografía muestra una mujer de mediana edad, tumbada sobre un espejo y permite observar al espectador la suntuosidad de este cuerpo magnánimo, impoluto, vital. Leele busca transmitir al público empalagado de cuerpos estereotipados e idealizados un cuerpo de belleza original y natural, que no teme mostrar sus carnes, su piel y sus poses únicas.

Así mismo, el espejo es un ícono de la imagen, donde a lo largo de la historia y de diversos cuentos infantiles se han observado a musas y princesas buscando ser la más bella de todas, asociado desde Grecia como símbolo absoluto de la feminidad, pero de una feminidad impuesta y determinada por un sistema patriarcal, no escogida por la mujer.

Y es particularmente esa característica la que se desvela en esta imagen, donde la artista escoge un cuerpo que no va con el ideal de belleza clásico, pero ella sí lo considera bello y lo legitima mostrándolo en su fotografía. Un cuerpo que la sociedad no ha querido ver ni aceptar, ya que si se tiene un cuerpo como el de la imagen lo más normal es que se quiera cambiarlo para acomodarlo a los cánones establecidos.

²⁹⁴ Obra de 67 fotos no conocidas de la artista, en gran formato, blanco y negro y a color, que han estado como exposición itinerante por toda España.

²⁹⁵ Ver más en <http://www.mcu.es/novedades/2008/novedadesOukaLeele.html>.

²⁹⁶ Esta afirmación se basa en la premisa de Kenneth Clark en su libro *El desnudo*, donde dice lo siguiente: "Las fotografías del desnudo buscan un modelo, y una vez encontrado, son libres de iluminarlo y hacerlo posar de acuerdo con sus nociones de la belleza, finalmente pueden atenuar o acentuar su obra mediante el retoque, pero a pesar de todo su gusto y habilidad el resultado casi nunca es satisfactorio para los ojos habituados a las armoniosas simplificaciones de la antigüedad". Pág. 19.

El contexto donde se desarrolla la fotografía es en un tiempo actual, en que las imágenes de personas no estereotipadas²⁹⁷ van saliendo a la luz y cada vez se acepta más una imagen como esta, que sin duda cien años atrás hubiera generado polémica.

Un cuerpo que se presenta como un enigma que hay que conocer, como el sustento fenomenológico de las emociones, como el ser físico que en cualquier momento, puede dar la vida o la muerte y solo acata a sus propias leyes²⁹⁸. Un cuerpo para ser visto y aceptado, que hace reaccionar ante la diversidad de formas y tamaños del mismo, que invita a observar la belleza desde sus múltiples y diversas facetas.

ANÁLISIS FEMINISTA:

Esta imagen es de carácter feminista²⁹⁹, ya que muestra el cuerpo de una mujer que rompe completamente con la concepción de belleza establecida, donde se consideran bellos los cuerpos delgados y firmes. En su opinión personal Ouka cree que es ilógico dividir las fotografías, no está de acuerdo con fraccionar la fotografía a un solo grupo o un colectivo específico y por supuesto la mujer que toma fotos tiene sus propios puntos de vista y sus propios intereses. Así, lo ideal sería que estuviera en igualdad de condiciones frente al hombre. Esta declaración de Leele, se puede relacionar con el *feminismo liberal*, que propuso y reclamó la incursión de las mujeres en la esfera pública, que en este caso sería la mujer trabajando como fotógrafa, exigiendo igualdad, autonomía, y equivalencia de oportunidades. Del mismo modo es importante saber que bajo estas premisas de equivalencia las mujeres

²⁹⁷ Tal como afirma John Pultz en su libro *La fotografía y el Cuerpo*: Para el año 1860 los primeros álbumes de fotografía, tanto familiares como de celebridades no incluían a la gente marginada o excluida, como los pobres y enfermos. Pág. 18.

²⁹⁸ Ver más en <http://jesusmartinezclara.balearweb.net/post/82965>.

²⁹⁹ En el catálogo de la exposición *Miradas de Mujer, 20 Fotografías Españolas*, se le pregunta a Ouka si piensa que hay una fotografía específicamente de Mujer. ¿Piensas que hay una fotografía específicamente de Mujer? “No pienso que hay una fotografía específica de mujer y la pregunta me parece una tontería, pues se podrían hacer tantas: ¿hay una fotografía específica de rubios, de morenos, de hijos de padres separados, de gays, de niños, de negros, ricos, pobres, o de putas? Creo que la fotografía la hacen las personas y específicamente en el ámbito artístico la hacen los artistas, y desde luego influenciados por sus circunstancias y por todo lo que la sociedad influye en ellos debido a esas circunstancias y desde luego que no es lo mismo ser hombre que mujer, todo lo que nos forma nos influye a la hora de crear. Creo que la mujer tiene mucho que contar, quizá de una manera más nueva, más dulce, más humana, más cercana y sincera, pero desde luego hay que dejar que lo haga en igualdad de condiciones que el hombre, al menos; pues me llegan noticias de que el porcentaje de obras de mujeres artistas que se exportan en este país o que se exponen sigue siendo ridículo y desde luego no es por falta de artistas, que haberlas las hay y espero que esta exposición no demuestre lo contrario”.

fotógrafas en la actualidad deben esforzarse un poco más que el hombre para realizar exposiciones, y de la misma manera sus obras fotográficas se cotizan a menos valor que las de sus colegas hombres.

Enfocándose concretamente en la imagen propuesta, esta se relaciona con las teorías propuestas por el *feminismo de la diferencia*, ya que se presenta una mujer con un cuerpo que no es considerado bello ni atractivo por los cánones patriarcales de la Historia del arte. Se exhibe una mujer con un cuerpo el cual busca afianzar la diferencia y donde se reivindica la diversidad que todas las mujeres tienen de sentirse bien con el cuerpo que les pertenece. Para lograr este objetivo, las feministas de la diferencia se basaron en la creación de un pensamiento de la divergencia sexual que tuvo su origen en la teoría psicoanalítica propuesta por Lacan, donde a partir de ésta se generaba una nueva definición de la identidad femenina independiente, que está desligada de la identidad masculina, creando el concepto de diferencia sexual y un orden simbólico nuevo. Es decir, la mujer no tiene que seguir sujeta a esos objetos fetiches que ha creado la sociedad patriarcal, y con los cuales está identificada la feminidad, sino es la mujer misma la que va a construir desde su nueva sexualidad e identidad los objetos que la pueden representar.

Este voluptuoso cuerpo desnudo que presenta la imagen de Leele, plantea una mujer que no está insatisfecha del mismo y que no huye de exponerlo a un espectador que puede reaccionar de manera crítica ante este no convencional desnudo, que tal vez lo vea como algo anti-estético y que piense que debería estar oculto para dar paso a un cuerpo esbelto. Sin embargo es muy posible que la imagen de esta mujer no le sea indiferente, ya que si antes no la había visto en fotografías ubicadas en algún lugar público, sí es muy posible que sea con este tipo de mujeres de cuerpos diferentes, no delgados, con las que se relacione habitualmente. Y es a partir de estos nuevos códigos visuales donde como lo dice Luce Irigaray, se puede crear un nuevo lenguaje que represente a la mujer no convencional porque sin duda las cuestiones del cuerpo femenino no pueden ser impuestas por la razón masculina sino como de la misma manera que sucede con los símbolos desde el lenguaje, y en este caso el visual, debe nacer un orden donde sea la mujer

la que pueda elegir la singularidad de este lenguaje, que permita la elaboración de un sujeto femenino heterogéneo.

En lo referente al espejo que hay en la imagen Cixous plantea la metáfora del espejo, donde la sociedad androcéntrica quiere proyectar la propia corporalidad de la mujer como si fuera otra, donde se establece como una táctica psicoanalista freudiana.

Una imagen que deconstruye con diversos patrones de belleza idealizada, mostrando un cuerpo de mujer desnudo, muy real, y que no tiene que ser discriminado por ser diferente, en este caso obeso y voluptuoso.

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO:



Título: Mi cuerpo es mi territorio, no os acerquéis a mí, no me supliquéis que voy de vuelo.

Fotógrafa: Ouka Leele.

Fecha de realización: 2007.

Técnica: Fotografía con tratamiento digital realizado con la asistencia de Andrés Amorós Mayoral. Impresión digital con técnica de Epson Digigraphie en impresora Epson Stylus Pro 9800 con tintas UltraChrome K3 de 8 colores. Papel Epson Somerset Velvet de 255 gr,

Dimensiones: 65 x 50 cm.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Museo del Prado.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

Esta imagen digital presenta una composición abierta de dos planos, en primer plano se observa el cuerpo desnudo de una mujer que está en movimiento, se ve su cara, senos y piernas, pero su pubis es cubierto por su larga cabellera, que va hasta la parte inferior de la imagen, y al mismo tiempo es sostenida por dos manos que la llevan hacia el lado izquierdo de la imagen. En segundo plano se observa, en la parte superior de la imagen, un cuadro colgado que no está completo, solo se ve un detalle del mismo, donde está la parte de arriba y de abajo del marco de cobre; en el cuadro se observan un paisaje de fondo y tres mujeres desnudas apenas cubiertas por velos o sabanas, dos hombres, también como las mujeres cubiertos por sábanas, y dos niños desnudos. En la parte inferior de este plano se observa la pared, y el suelo del recinto.

Los tonos en esta imagen son neutros, llevando la paleta cromática a destacar los matices cálidos de la composición; la perspectiva de la imagen es lineal y es generada por el marco del cuadro de fondo.

La profundidad de campo de esta imagen es larga y amplia, creada por un diafragma cerrado, el cual da un enfoque muy nítido a toda la toma fotográfica. Y el ángulo de encuadre es normal, ya que no existe ningún tipo de inclinación de la cámara para la realización de esta toma.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

Esta fotografía de Ouka, forma parte de la exposición “Doce artistas en el Museo del Prado”³⁰⁰, donde el trabajo de Leele consistió en escoger dos obras representativas del Museo, que en este caso fueron pinturas de Rubens y Velásquez³⁰¹. El objetivo de esta exposición, consistía en que las artistas contemporáneas seleccionadas reinterpretaran estas obras, es decir, que el objetivo de la exposición era mostrar, de qué modo el artista del siglo XXI se relaciona con los artistas de una época anterior, y de esta manera propiciar así una nueva lectura del indestructible predominio que ha ejercido el arte antiguo sobre la producción artística contemporánea. Y al mismo tiempo se enseña un enfoque perenne de las definiciones y valoraciones estéticas de las obras del Museo del Prado, generando un espacio de encuentro entre el pasado, el presente y el futuro del arte.

Una de las obras con que Ouka participó en esta muestra de arte contemporáneo hace referencia a una fotografía que la artista decidió realizar a partir de la pintura del Juicio de París³⁰² de Peter Paul Rubens. En esta fotografía la propuesta de la artista se basa en poner una mujer desnuda, de largos y dorados cabellos, que cubre su zona genital por este mismo cabello y deja ver sus pechos, actuando como una diosa moderna. Es decir que lo que Leele, quería transmitir con esta nueva representación, era la de realizar una reinención del cuerpo de una mujer, que está en otro contexto, ya que está

³⁰⁰ Bajo la dirección de Francisco Calvo Serraller, la Fundación Amigos del Museo, organizó en el 2007 la obra colectiva que reunió 24 obras de 12 artistas contemporáneas, las cuales son Isabel Baquedano, Carmen Calvo, Naia del Castillo, Cristina García Rodero, Cristina Iglesias, Carmen Laffón, Ouka Leele, Eva Lootz, Blanca Muñoz, Isabel Quintanilla, Soledad Sevilla y Susana Solano, nombres indispensables de la creación española actual pertenecientes a distintas generaciones y estilos, realizaron para la ocasión dos obras.

³⁰¹ De Velásquez reinterpreta “Las Meninas”, con una fotografía titulada “Menina liberada, ingrávida, al saltar de mi jaula, mis células vibran al ritmo de la luz...”

³⁰² Es un óleo del pintor Peter Paul Rubens, que realizó en 1639. Mide 199 cms de largo y 379 cms de ancho. Rubens pintó varias versiones del mismo tema. Ésta fue la última versión que, fue pintada hacia 1638, cuando el artista estaba enfermo de gota. La obra le fue encargada por Felipe IV de España con mediación del cardenal-infante Fernando de Austria, hermano de dicho rey y gobernador de los Países Bajos. Enviado a Madrid y colocado en el Palacio del Buen Retiro, fue muy apreciado por todos los que lo contemplaron, igual que ocurrió en Amberes. La obra ejercerá una importante influencia en el Barroco Español, en el que Rubens será un punto de referencia fundamental. El maestro recoge el momento en el que París, hijo de Príamo, rey de Troya, toma la manzana que le da Mercurio para que se la entregue como premio a la diosa más bella. Las tres diosas habían intentado previamente comprar la decisión del joven príncipe con diferentes ofrecimientos. Las diosas están resaltadas por la luz y la técnica transparente utilizada por el pintor. Sus bellos cuerpos desnudos ponen de manifiesto el canon de belleza femenina durante el Barroco, mientras que en los cuerpos masculinos se observa una clara referencia a Miguel Ángel. La sensualidad que ha sabido captar Rubens en sus tres diosas fue peligrosa, ya que en su momento al decir el cardenal-infante que la única falta del cuadro era que las diosas estaban demasiado desnudas. Posteriormente, en el reinado de Carlos III, el cuadro estuvo a punto de ser quemado al considerarlo impúdico. Finalmente el rey accedió a conservarlo, con la condición de que se recluyesen en salas de acceso restringido en la Academia de San Fernando. En el siglo siguiente, ésta y otras obras se trasladaron al Prado. Resalta la belleza femenina, idealizada por Rubens.

fuera de la escena de Rubens, y que se ubica en el suelo del Museo, debajo del cuadro; con un cuerpo que reclama como suyo, que logra los mismos tonos de color de la piel de la diosas del maestro de la carne, como lo es Rubens. Al igual que las diosas de este pintor, la mujer de Ouka sigue protegiendo su zona genital para que no sea vista, sin embargo esta mujer que presenta la artista es evidentemente más delgada que las diosas de Rubens, pero al igual que ellas se mueve buscando la armonización de su cuerpo con el espacio.

Con esta imagen el espectador observa un fragmento de dos épocas distintas: en la parte superior de la misma está una parte, un detalle del cuadro *El Juicio de París*, donde se ve claramente que la intención de la artista era mostrar las tres Diosas, la escena completa no trascendía para ella, lo relevante de ésta era dejar en su reinterpretación la desnudez de las tres Diosas y fundirlas en una misma imagen, dos representaciones del cuerpo femenino. La primera de la época del Barroco, donde aun no existía la fotografía y los artistas se valían del dibujo, escultura y en este caso pintura, para conseguir una imagen de la realidad que tenían a su alrededor; una imagen que por supuesto era condicionada e interpretada por la mirada del artista. En la segunda parte de la imagen, se ubica a una mujer real que ya no tiene que ser pintada sino que se representa por medio de la técnica fotográfica. En este caso se usa una imagen digital³⁰³, que es en última instancia la que permite unir estas dos técnicas artísticas, que para la autora buscan convertirse en una sola imagen. Sin embargo, aunque hayan cambiado las técnicas y los medios artísticos contemporáneos permitan una mayor libertad al momento de expresar una idea, lo que no ha cambiado mucho es la idea de representar el cuerpo femenino, que sigue siendo una idea recurrente muy usada por diversos artistas y eso es lo que muestra esta imagen, que en los albores del siglo XXI la que crea una imagen de una mujer desnuda, que se establece en una institución museística es una artista mujer, y la representa desde su punto de

³⁰³ Al respecto de la imagen digital, ha planteado el surgimiento de la pos fotografía, y se asocia con el surgimiento de un discurso visual absolutamente nuevo, y en palabras del profesor William Mitchel: Hoy a medida que entramos en la era pos fotográfica, debemos enfrentarnos una vez más a la fragilidad imposible de erradicar de nuestras distinciones ontológicas entre lo imaginario y lo real, y la quimera trágica del sueño cartesiano. Existe la creencia de que la transformación en la cultura de la imagen es básica para la transición de la condición de modernidad a la de posmodernidad. La imagen digital se considera como oportunamente adaptada a los diversos proyectos de nuestra era posmoderna.

vista. Esta sería la nueva interpretación que se le daría a las Diosas representadas por Rubens, las cuales fueron pintadas desde la perspectiva idealizada del cuerpo femenino por este pintor flamenco. Igualmente Ouka revoluciona la idea de los museos de detener el tiempo y en vez de esto, con esta imagen, busca prolongarlo y ampliarlo con una poesía visual que siempre le otorga a sus imágenes.

ANÁLISIS FEMINISTA:

Es interesante resaltar la labor que se ha venido haciendo con este tipo de exposiciones, ya que para el año de 1991 se empezó a realizar la reinterpretación de las obras del Museo del Prado por doce artistas contemporáneos que fueran representativos en el arte español actual; esa vez se reunieron los doce artistas, que en este caso eran hombres, y se realizó el trabajo de la exposición, otorgando una nueva lectura a las obras ya clásicas expuestas en el Prado, donde prevalecía la mirada masculina. En el 2007, el Museo decide repetir este mismo procedimiento pero esta vez las que van a reinterpretar las obras del Prado son un grupo de doce artistas contemporáneas, que se han destacado en su carrera profesional en España. Siendo una ocasión en que estas mujeres artistas logran entrar al Museo³⁰⁴, como creadoras, es decir que se esta reivindicando el papel que han tenido la mujeres en el arte contemporáneo, y para una institución tradicional e importante como lo es el Museo, éste decide reconocer la labor que diversas artistas han venido desarrollando en la época actual, y en este momento no se entra en conflicto con estas mujeres creadoras sino que se les envía directamente la invitación de entrar a este espacio que se siente interesado por la labor artística que estas artistas desarrollan; saben que en el ámbito del arte contemporáneo es indispensable tener en cuenta las obras de hombres, así como de las mujeres.

³⁰⁴ Para el año de 1980 el colectivo Guerrilla Girls se preguntaba ¿Cuántas mujeres entraban al museo a exponer? Había *una*, en cambio ¿Cuántas mujeres desnudas entraban en las representaciones artísticas? Gran cantidad. Debido a esta exclusión las mujeres artistas crearon sitios donde se pudiera mostrar su arte sin ningún tipo de discriminación. Así surgieron pequeñas galerías y espacios alternativos donde se tenía como meta: Exhibir los trabajos de las mujeres artistas y de esta manera crear cierto tipo de presión a los museos para que incluyeran más exhibiciones de éstas. Proveer a las mujeres artistas de soportes emocionales e intelectuales, para ayudarlas a superar su sentimiento de aislamiento. Exhibir el arte feminista, el cual no podía ser visto en otra parte.

De este contexto de reconocimiento nace una de las obras que Ouka Leele presenta para esta exposición, que en primer lugar tiene un título largo, pero a su vez reivindicativo: "Mi cuerpo es mi territorio, no os acerquéis a mí, no me supliquéis que voy de vuelo". Desde la puesta en marcha de este título para la obra que va a representar se ve que la artista busca romper ciertos esquemas, ya que el título está expresando que la mujer personificada, en esta fotografía asume ser dueña de su cuerpo. A su vez presenta la metáfora, el cuerpo como territorio propio y personal, donde la mujer actúa y no está sujeta a seguir siendo la musa del arte, como se ve en la parte superior de la imagen, donde Rubens representa a tres diosas de la mitología griega, las cuales luchan por obtener la manzana de París, y este le dará la manzana a la Diosa que considere más bella. Porque al parecer en esta pintura alegórica de Rubens el único rol que podía ejercer una mujer era el de ser bella, pero esta belleza ni siquiera era como la misma mujer quisiera que fuera sino que en la historia de la pintura occidental el pintor creaba un canon de belleza femenina, donde se representaban más los deseos masculinos en todo sentido, porque esa Diosa creada por el hombre era la que él deseaba y como se imaginaba a la mujer. Igualmente esta pintura de Rubens fue censurada en su época por una institución poderosa y tradicional como lo es la Iglesia, que consideró que estas mujeres de Rubens presentaban un desnudo escandaloso, que no deja de ser cierto ya que iban por ahí, por un bosque con sus senos al aire, cubiertas por una pequeña mata que les cubría su vagina, al parecer su cuerpo idealizado y desnudo era lo único con lo que estas mujeres contaban para seducir a París y obtener la manzana.

Aunque a artistas como Leele, no les gusta ser encasilladas con la realización de un arte que se considere feminista, esta artista tiene un interés por el cuerpo femenino que ha manejado a lo largo de su obra, ya que a Ouka le interesa descubrir la belleza poética que se ve en la representación fotográfica de un cuerpo femenino, porque tanto en la mayoría de imágenes que presenta de éste como las que ha se han visto en los análisis anteriores, el cuerpo de la mujer está presente pero no se enseña como un cuerpo pasivo ni sometido ni muchos menos idealizado. Ouka enfrenta al espectador a mujeres reales, de carne y hueso, que posan para su cámara pero miran al espectador de frente,

sienten como suyo el cuerpo, se apropian de él. Tal como lo afirma Sol Astrid Giraldo³⁰⁵, quieren dejar de ser cuerpos deseados a ser cuerpos que desean, donde se acaba el reino de los eufemismos para representar mujeres contemporáneas que no le temen a la carne sino que buscan en ella su cielo, y lo hacen desde una posición activa, donde se inaugura la categoría de mujer-sujeto, en la que la mirada de mujer es la que construye ahora esos cuerpos que logran desnudarse, no solo de vestidos sino de clichés, estereotipos e idealizaciones (Giraldo, 2010: 60).

Un planteamiento que presenta una perspectiva *deconstrucción* de un sujeto femenino, que nace en la euforia del arte, desde la década de los setenta y se ha prolongado durante estas décadas donde las artistas mujeres han dado un vuelco a sus representaciones idealizadas y se han planteado la posibilidad de representar una mujer sentida y vivida por ellas mismas.

Una construcción y transformación que han propiciado las mismas artistas, como lo afirma Alario Trigueros, quien dice que desde que la artista Claude Cahun transformó la frase "Pienso luego existo" a "Me veo, luego existo", aludía a la importancia que para la autoconstrucción de la identidad tiene la mirada, especialmente para las mujeres, a quienes se les ha negado, tradicionalmente, el control de esta. Algunas artistas, han sido conscientes de que, en el proceso que va de la creación al reconocimiento de la obra artística, ser mujer no es un dato irrelevante, así como del papel que el género desempeña en la construcción de la mirada (Alario, 2008:12).

En la que se sigue una doble vertiente, ya que se es mujer y se representa un cuerpo femenino, y como dice la premisa del *feminismo de la diferencia*, es importante construir un sujeto femenino, que no sea ontológicamente sustantivo ni predefinido ni tampoco entendido como esencia sino que tenga plena autonomía y libertad de escoger y ser lo que más le convenga. Y es así como Leele asume el cuerpo de la mujer como propio, construyendo por medio de la imagen fotográfica una nueva y vigente mirada femenina de este cuerpo de mujer.

³⁰⁵ Escritora colombiana del libro *Cuerpo de Mujer: Modelo para armar*. Quien en este capítulo "Cuerpos que Gozan" hace referencia a la pintora colombiana Flor María Bouhot, nacida en 1949, quien en su pintura decide representar a mujeres que sienten y logran encontrarse con su cuerpo, el cual les ha sido negado en la tradición; mujeres que al alcanzan la humanidad, se entregan a su libre albedrío, a la pasión, son mujeres transgresoras de las constricciones judeocristianas del cuerpo.

4.2.2 ANÁLISIS DE LAS FOTOGRAFÍAS DE MIREIA SENTIS.

EVOLUCIÓN DE LA OBRA DE MIREIA SENTÍS RESPECTO A PLANTEAMIENTOS FEMINISTAS:

La obra de Sentís, en su primera etapa, presenta diversos proyectos, donde involucra y hace protagonista de la misma el cuerpo de la mujer, los estereotipos de belleza y la sociedad masificada por los medios de comunicación.

Su primera serie es "Máxima Audiencia", del año de 1982, con doce fotografías blanco y negro, donde se relacionan y se combinan el televisor con fragmentos del cuerpo femenino. A continuación, realiza la serie "Telecomentarios", del mismo año, con 84 fotografías, donde sigue ese interés por la televisión, pero que se plantea, no como en su serie anterior, una vida dentro de lo que ocurre en este medio.

Para el año de 1981 empieza con la realización de su obra "Feliçon" una serie que concluye en 1990 y consta de diez fotografías, siendo un trabajo donde plantea la experiencia del paso del tiempo y encuentra una forma catártica de adaptarse a los papeles que de alguna manera percibía posibles, o necesarios, respecto a la propia imprevisibilidad del azar, y quiere vivir conscientemente esa relatividad del tiempo.

En 1985, realiza la serie "Joyas", de 17 fotografías, en la que los principales protagonistas son la piel y los órganos sexuales tanto masculinos como femeninos, siendo una legítima provocación. Del escote parte todo, y se cuestiona en esta serie, ¿no se llevan las joyas por ese juego a medio camino entre el poder y la seducción?, para la mirada que resulta necesariamente fálica. El encuadre es decisivo y el primerísimo plano aísla los detalles o agranda lo que es pequeño, convirtiendo la parte en un todo.

En 1993 realiza "Claustrofobia", con 183 fotografías, en la que Mireia cree encontrar la claustrofobia en unas manos que se aferran a una muñeca, que sostienen un fusil, que dan el pésame o la bienvenida, que cortan una tarta nupcial, que se unen para rezar; y en piernas cortadas, calcetines, zapatos, rodillas huesudas, y son estos fragmentos que, según ella, "recrean el clima obsesivo de la cotidianidad". Pero de la misma manera se cuestiona si recrean

o es por ellos por donde el clima obsesivo de la cotidianidad entra en crisis. En esta serie es fundamental el uso del blanco y negro, las dimensiones y el enmarcado y para su elaboración Sentís recorta y pega las 183 imágenes. En palabras de Mireia:

"Recortar, pegar, tocar, ¡a fin de cuentas es tu claustrofobia!"

Son pequeñas fotografías que están dispuestas una al lado de la otra y busca que cada espectador no pueda compartir con nadie la experiencia de su mirada, de modo que se pueda imaginar junto a ella el sentimiento claustrofóbico³⁰⁶.

A partir de ese momento sigue con otros tipos de series donde revisa y realiza fotografías más conceptuales y sociales, como "Éxito o fracaso" (1989), "Haití" (1993), "Black Suite" (1998), "Castillos de Castilla" (2004).

De las primeras cuatro series mencionadas se eligieron tres fotografías y se analizarán. Cabe anotar que la selección de estas imágenes se establece desde los criterios enfocados a las teorías feministas que se relacionan con el cuerpo femenino. Se analizarán las siguientes fotografías:

³⁰⁶ Tomado de http://www.circulobellasartes.com/fich_libro/CATALOGO_MIREIA_SENTIS_%2875%29.pdf.



Título: "Máxima Audiencia", Serie de 12 fotografías. Número tres de la serie.

Fotógrafa: Mireia Sentís.

Fecha de realización: 1982.

Técnica: Fotografía en blanco y negro.

Dimensiones: 83,5 x 65,5 cms.

Género: Autorretrato.

Lugar de conservación: Propiedad de la artista, la serie se encuentra en circuitos de diferentes galerías y museos.

³⁰⁷ Las fotografías de Mireia Sentís, fueron tomadas del catálogo del Círculo de Bellas Artes.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

En esta imagen se presenta el dominio de una composición jerárquica, donde se observa el primer plano de la fotografía. En la parte superior de la misma se ven las piernas cruzadas de una mujer joven³⁰⁸, que usa zapatos de tacón alto y abierto, dejando ver una parte de su pie, y asimismo está sentada encima de un televisor, donde su muslo se yuxtapone a la pantalla del mismo. En segundo plano se aprecia la otra pierna de la misma mujer, que está cruzada y utiliza un zapato similar, está apoyada sobre el televisor, el cual aparece en la parte inferior de la imagen. En la pantalla de éste se proyecta el rostro de un hombre de edad mayor vistiendo de traje, pero solo se logra ver hasta sus hombros; en tercer plano se observa el suelo de alguna estancia, el cual está cubierto por un tapete que aparece en forma diagonal y se extiende hasta el fondo de la imagen.

En lo que se refiere a los tonos de la imagen se presentan los que corresponden al procedimiento fotográfico de un rollo en blanco y negro, los cuales establecen diferentes mezclas basados en una escala de grises, que va desde tonos muy oscuros, los cuales se pueden apreciar en el exterior de la pantalla del televisor, e igualmente tonos medios, como se observan en las piernas de la artista; por último tonos claros que se ven en la pantalla de la tele.

Respecto a la iluminación de la imagen, la luz principal se focaliza en la pierna derecha de la mujer, que está en primer plano, siendo este el aspecto protagónico³⁰⁹ de la imagen. En lo que concierne a la perspectiva de la fotografía se caracteriza por una perspectiva lineal, centrada y jerárquica, en lo correspondiente al suelo de la imagen, el cual está situado en la parte inferior, expandiéndose hasta el fondo, generando la profundidad de la misma.

³⁰⁸ Que en este caso es la artista.

³⁰⁹ O el "Punctum" de la imagen, como diría Roland Barthes, la definición del mismo se puede leer en el *Marco Teórico*, de esta investigación.

Igualmente, para la realización de esta fotografía, la artista la elaboró los fines de semana, cuando dejaba su trabajo en los estudios de televisión y se encerraba en su casa exorcizando los fantasmas que le ocasionaba su labor en este medio de comunicación. En cuanto a la utilización de su propio cuerpo, Sentís expone que no hacía más que seguir una tradición aprendida de los artistas de los setenta cuando estos utilizaban su propio cuerpo como soporte³¹⁰ y emplean la fotografía o el vídeo para experimentar y jugar; la foto fija que realiza Sentís se acerca a este tipo de acciones que relacionaron cuerpo y cámara.

En lo que se refiere a la profundidad de campo, en esta fotografía la escena que representa se muestra nítida, tanto el primer plano como el fondo, es decir que la profundidad de campo es larga o amplia y se deduce que se usó un diafragma cerrado. En cuanto al ángulo de toma³¹¹, en esta imagen da la impresión de que Sentís utiliza un contrapicado³¹², ya que las piernas de la mujer en esta toma se ven bastantes grandes, logrando con este ángulo conseguir gestos subjetivos y expresivos.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

Los trabajos fotográficos tienen un tono de época, más allá de lo formal, y como ella dice, persigue una idea, algo que no sólo se sale del presente, sino que hace aún más impresionante la presencia del tiempo en la imagen; en su trabajo sobresalen las expectativas vitales más que los impulsos formales. Su fotografía reflexiona sobre el cuerpo, el sexo, o los paisajes del entorno, los cuales visita o habita; al mismo tiempo que las costumbres, la sociedad y el poder, a partir de una mirada irónica y poética, un único estilo en el que se reconoce³¹³. En la serie "Máxima Audiencia", se hace indudable el interés que la artista siente por los medios de comunicación, y en este caso específico el de la televisión, ya que desarrolla dos trabajos sobre este medio, en el año de

³¹⁰ Como es el caso de la artista americana Martha Rosler y la serbia Marina Abramovic.

³¹¹ Este concepto será usado como aparece en el libro *Fotografía, paso a paso* de Michael Langford, donde utiliza tres técnicas para definir estos ángulos que son normal, picado, cenital y contrapicado, que son las que se utilizaran en este análisis. Para más información del tema ver el libro, pág. 93.

³¹² Se basa en fotografiar un motivo de abajo hacia arriba, resaltando la grandiosidad del mismo.

³¹³ Información extraída de la pagina web del Círculo de Bellas Artes de Madrid, donde se presentó una retrospectiva de la artista, ver más en http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-libros.php?ele=75&tipo=1

1982, en un periodo en el que su desengaño con el medio no había comenzado y creía en “una larga y fructífera”³¹⁴ relación con él y, sin embargo, ya intuía la problemática afrontada. Sentís afirma lo siguiente acerca de la televisión³¹⁵:

Cuando la televisión aún parecía capaz de convertirse en un instrumento didáctico y ameno, decidí volcar mi creatividad en el medio televisivo. Al cabo de unos años, acabé rindiéndome a la evidencia: la calidad de los contenidos avanzaba como lo hacen los cangrejos. Hasta tal punto perdí el interés por la pequeña pantalla, que los televisores desaparecieron incluso de mi obra fotográfica, en la que los había utilizado como vehículo de reflexión y autoanálisis (Cannon, 2008).

Igualmente, con esta fotografía, Sentís comparte una habitación interior, que tiene un carácter acogedor, recreando una atmósfera cotidiana, ya que quién no está familiarizado con una habitación en casa con un televisor, y quién, en esta época, no ha pasado horas de su vida viendo la pantalla del mismo; y cuando se está sentado frente al televisor, muchas veces sin ver, ni oír, las personas se convierten en sujetos pasivos de esa alejada realidad que se ve por medio de la pantalla. Se ve lo que pasa, sin tener ni idea de lo que pueda suceder después, y es a esta pantalla que Mireia le agrega el elemento crucial, el que tal vez genera la máxima audiencia y lo que más se ha visto en los medios de comunicación durante mucho tiempo: “unas piernas femeninas”. Los símbolos más importantes en esta representación, son dos: un televisor encendido, que aparece debajo de las piernas de una mujer joven. Es entonces cuando surgen todo tipo de preguntas: ¿Qué resulta de esta combinación? ¿Qué busca Sentís con esta imagen? ¿Hace algún tipo de crítica a los medios de comunicación?

Mireia pasó de ser vista por miles de espectadores a enfocar ese “familiar electrodoméstico que ni se mira, ni se escucha”³¹⁶. De la combinación que se crea en esta fotografía, se genera una imagen estereotipada y erótica, que como lo dice el título de la fotografía, ha sido y sigue siendo la manera más fácil y cliché de lograr la máxima audiencia, situando en frente de la pantalla

³¹⁴ Esto según la comisaria Aurora Fernández Polanco, quien estuvo a cargo de llevar a cabo la retrospectiva de esta artista, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

³¹⁵ Tomado de http://www.circulobellasartes.com/fich_libro/CATALOGO_MIREIA_SENTIS_%2875%29.pdf, pág. 25.

³¹⁶ Esto lo dice Steve Cannon, quien escribe el texto para el catálogo de la retrospectiva del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

televisiva a mujeres delgadas, jóvenes y blancas, quienes a su vez cuentan noticias desagradables y aterradoras, pero la verdad esto no tiene mayor trascendencia si lo que se observa es a una bella mujer diciendo esto. Entonces, Sentís reflexiona al respecto y decide poner un elemento diferente a la cara de una mujer bella, y que mejor que unas piernas, no dentro sino fuera de la pantalla, con el fin de generar tensión y despertar a un espectador que ha estado dormido frente al televisor, para que se cuestione hasta dónde llega el poder de un medio de comunicación y cómo este poder se involucra con unas piernas de mujer. En este punto surge la pregunta de por qué aquellos cuerpos estereotipados que se enseñan en la televisión, de mujeres maquilladas y arregladas convenientemente para este medio, generan tendencia a seguir por parte de las mujeres reales que están al otro lado de la tele, en la esfera privada, las cuales empiezan a soñar con un prototipo de belleza establecido por la pantalla del televisor, y los hombres quieren poseerlos, contruidos para satisfacer las necesidades de una sociedad preocupada por alcanzar un ideal físico. Es una situación de este nivel, lo que ha generado la combinación de estos dos elementos, y que Sentís solo pretende mostrar en esta fotografía, ya que en última instancia es el fin de esta imagen, desvelar esta realidad, donde la artista se inspira en hechos reales y cotidianos, que son muy cercanos en la época actual. Según Rosa Olivares³¹⁷ "La máxima audiencia es también la máxima soledad"; ya que Sentís, era la directora de un programa que preparaba con su equipo a conciencia, es decir, estaba detrás de cámaras y pasó a ser presentadora, una cara, un físico conocido. Con esta imagen pretende llegar a una catarsis personal que la liberará del tan repetido tema "de la imagen sensual" y se beneficia de la impresión continua, donde cuerpo e imagen forman parte de una única experiencia de las cosas.

Los diferentes tipos de focos que se cruzan entre ellos, el grano y la indefinición que comparten en esta fotografía, transmiten una indiscutible tactilidad, un estado de cosas que se refiere a despojarse de un prototipo de imagen, generando una visión poética donde se relaciona el cuerpo y la visión de un medio de comunicación, donde se percibe que Sentís buscó ir más allá del

³¹⁷ Crítica de arte española, autora del libro *100 Fotografías Españolas*.

único ejercicio de asociación entre cuerpo (desnudo, el suyo propio) y medio televisivo.

ANÁLISIS FEMINISTA:³¹⁸

En esta imagen de Sentís³¹⁹ hay una crítica a la utilización del cuerpo femenino en los medios de comunicación, implícitamente se observa un desacuerdo con la posición que asumen estos frente a la imagen de la mujer, que es objetualizada³²⁰. Se deduce que la imagen tiene un enfoque feminista, ya que crítica los medios de comunicación y en este caso particular el de la televisión, y busca generar una reflexión en el espectador para que este se cuestione acerca de las imágenes de mujeres que ve en la televisión. En palabras de Carmen Herrero Aguado³²¹:

Los medios son generadores y motor, socialmente aceptado, de valores sociales por medio de imágenes que no están aisladas, sino dentro de un contexto social y cultural. Los medios de comunicación difunden y crean estereotipos culturales, algunos de los cuales giran alrededor de una sobrestimación de la imagen corporal. En los estereotipos televisivos, la mujer adopta roles relacionados con la belleza y el hogar, aunque a veces también aparece en espacios reservados tradicionalmente al varón; en este caso, la mujer ha de tener buena presencia, resumida fundamentalmente en un peso bajo. Por lo general, se presenta a las mujeres desempeñando roles de sometimiento y sumisión, como seres débiles, pasivos y orientados a la familia; obsesionadas con el aspecto, la limpieza y el orden; envidiosas, maldicientes y cotillas,

³¹⁸ En este punto, se busca desarrollar un análisis detallado de cada una de las 48 imágenes propuestas, para tener en claro si la imagen tiene un enfoque feminista o no. Teniendo en cuenta si la imagen se relaciona con el compromiso de lograr un arte que refleje la conciencia política de las mujeres poniendo constantemente en tela de juicio y desafiando los supuestos e ideologías patriarcales de arte y artista; donde se encuentra la reinserción de las experiencias personales femeninas en la práctica del arte.

³¹⁹ En el catálogo de la exposición *Miradas de Mujer, 20 Fotografías Españolas*, se le pregunta a Mireia si piensa que hay una fotografía específicamente de Mujer. A lo que responde “¿Existe un pensamiento femenino y otro masculino? Pues no. O ¿tal vez sí? Si Madame de Sevigne fuera Monsieur de Sevigne y escribiera a su hijo, ¿diría cosas muy diferentes? ¿Se podrían intercambiar las ideas políticas de Susan Sontag con las de Noam Chomsky? ¿No resulta algo masculina la expresión del dolor en la obra de Frida Kahlo y algo femenina la de John Coplan cuando se observa envejecer? Desde luego existen diferencias entre el hombre y la mujer. Pero ¿en qué reside la naturaleza de esas diferencias? En líneas generales, las mujeres han sido y, de hecho, siguen siendo empujadas a desarrollar sus facultades intuitivas y los hombres las intelectuales. El arquetipo de la mujer como ser emocional y espiritual y el del hombre como ente racional y científico, afecta lo que cada uno de ellos exige o espera de sí mismo. Pero en la medida en que la mujer ha encontrado un lugar y el hombre se ha ido acostumbrado a ello, el arte tiende a ser cada vez más andrógino. La batalla de la mujer por ser ella misma ha liberado también al hombre. Este puede recurrir legítimamente al análisis de su intimidad, tanto como la mujer a planteamientos teóricos. Lejos ya del tópico de musa, protectora u objeto de adoración, la mujer puede crear sin necesidad de tener presente otra condición que la de artista”.

³²⁰ Como lo afirma el escritor y crítico de arte Juan Carlos Gauli, en la entrevista realizada para este trabajo “Los medios de comunicación de masas y la publicidad siguen llenos de imágenes estereotipadas centradas en la belleza artificial y el erotismo como única fuente de inspiración”. Ver la entrevista completa en los Anexos Pág.602

³²¹ Escritora del ensayo *Mujer y Medios de Comunicación: Riesgos para la Salud*, escrito en 2005 para la Universidad de Sevilla.

mientras los hombres aparecen como individuos fuertes, asertivos y orientados hacia el trabajo, con poder y con estatus. Por mucho que se avance en beneficio de la mujer, en lo que respecta a su imagen en televisión, se retrocede muchas veces. La publicidad, las telenovelas, series e incluso los dibujos animados o el cómic participan de este enfoque negativo (Herrero Aguado, 2008)

Así mismo esta imagen de Sentís, se puede asociar con los fundamentos planteados por Laura Mulvey, quien se basa en el psicoanálisis para dejar ver dónde y cómo la seducción que ejerce un medio audiovisual³²² se vigoriza por los arquetipos ya definidos de la sociedad patriarcal, los cuales se desempeñan al interior de un sujeto, que en este caso sería el varón y las alineaciones sociales que lo han formado, haciendo énfasis en el postulado de que la diferencia sexual es grabada por medio de la mirada. Ya que en el mundo patriarcal occidental se establecen las siguientes jerarquías binarias como son el hombre activo, frente a la mujer pasiva, el hombre como sujeto, y la mujer como objeto, proporcionándole al hombre el papel del sujeto que mira, mientras la mujer ocupa el lugar del receptor de esa mirada, convirtiéndola únicamente en objeto de deseo. La mirada se establece como un don de poder, donde obviamente el que mira tiene este poder y, del mismo modo, el que mira es el que construye y crea un arquetipo de mujer. Sin embargo, este es un nuevo enfoque que se acomoda a los problemas y situaciones de la época actual; pero donde la artista no busca etiquetar la obra únicamente como feminista sino brindarle al espectador diferentes miradas y narraciones, es decir que sobre todo es una imagen que asume una postura de crítica personal, reflejada en el género.

³²² Que en el caso de Mulvey es el cine, pero en el caso de Sentís en la televisión.

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO:



Fig. 32

Título: "Feliçon", Serie de diez fotografías sobre papel de seda. Número seis de la serie.

Fotógrafa: Mireia Sentís.

Fecha de realización: 1981-1990.

Técnica: Fotografía en blanco y negro.

Dimensiones: 56 x 85 cm.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Propiedad de la artista, la serie se encuentra en circuitos de diferentes galerías y museos.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

Se observa una imagen fotográfica en blanco y negro, con una composición que tiene tres planos generales. En primer plano se aprecia el cuerpo de una mujer desnuda, que yace tumbada sobre un mantel blanco, donde hay mucha comida. Esta mujer tiene cruzadas las dos piernas y las apoya sobre su pecho, el cual es tapado por estas; sus pies están cubiertos por dos papeles blancos, que son los que se les ponen como decoración a los pollos y pavos asados; entre sus piernas tiene un cuchillo de gran tamaño, el cual ocupa un espacio considerable en el plano superior de la fotografía. Debajo de sus piernas se encuentran sus pechos, los cuales están aplastados por estas y por sus brazos, su cara esta relajada y tiene los ojos cerrados. En segundo plano, se aprecia una mesa rectangular de un fuerte tono negro, que es la que contiene el mantel blanco lleno de comida (trufas y verduras), donde yace la mujer. En tercer plano se ubica la pared de algún recinto cerrado, que va hasta un poco más de la parte inferior de la imagen, para luego dar cabida a un tramo de suelo del recinto.

En lo que se refiere a los tonos de la imagen, esta presenta varios matices que tienen que ver con una escala de grises, que presenta tonos oscuros, llegando a negros, como es el caso de la mesa, que es el objeto más oscuro de la imagen junto con el cabello de la mujer y otros objetos, como es el caso de las verduras que se ubican en la parte izquierda de la imagen, las cuales presentan menor saturación de color. El cuchillo también presenta un matiz oscuro, sin embargo en la parte inferior de su punta se ve un tono más claro. La piel de la mujer presenta un tono medio de gris, así como la pared, que presenta un tono semejante al de la mujer. El tono más claro de la imagen, llegando al color blanco, lo presenta el mantel donde yace la mujer, la comida y también el papel parafinado muy delgado, que cubre los pies de la mujer, llegando casi al blanco, del mismo modo hay algunas verduras que parecen ser coliflores, las cuales igualmente presentan tonos claros. Para la iluminación de la imagen la luz principal se ve en los muslos de la mujer que se ubican debajo del cuchillo y en su cara, y el resto de la imagen presenta una luz lateral que es muy homogénea, y suaviza las sombras y revela el volumen y

los detalles de la imagen. Esta fotografía presenta una perspectiva lineal, definida por la mesa, generando tridimensionalidad y profundidad gracias a la adecuada elección del punto de toma y de iluminación, que desemboca en observar la pared en el fondo de la imagen.

Respecto a la profundidad de campo de esta fotografía, es amplia, ya que todos los planos que se observan en la imagen son claros y enfocados, por lo tanto se deduce que se utilizó un diafragma cerrado para la elaboración de la toma. En lo que tiene que ver con el ángulo de la toma, Sentís utiliza un picado, ya que fotografía esta escena de arriba hacia abajo y esto se evidencia en la posición que queda la mesa, respecto al espacio de la fotografía.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

Para comenzar con el significado de esta imagen, y de la serie en general, hay que remitirse a finales de la década de los 70 y principios de los 80, cuando Marisa residía en Nueva York y se inspiró en la vida de bohemia del Soho y el principio de un movimiento en el arte contemporáneo que se basaba en expresar los sentimientos más íntimos del ser humano. Este se conformaba por artistas emergentes que hacían valer su punto de vista, los cuales se relacionaban con distintas personas interesadas en el arte, quienes empezaron a abrir un gran número de galerías, donde a su vez se darían a conocer estos artistas.

En medio de todas estas nuevas tendencias se encontraba Marisa, quien absorbe esa gran vitalidad del arte que se vive en esta ciudad, y lo combina con sus estudios en diversos lugares de Europa, lo que le sirve para convertirse en una artista cosmopolita³²³. De este estilo de vida nace la serie Feliĉon³²⁴, que es pensada para desarrollarse en diez años, en los que vive en Nueva York; la serie empieza en 1981 y, en el tiempo que dura, Sentís se autorretrata pasando por diversos roles, tales como la burguesa Señora de Rius, la

³²³ Ciudadano cosmopolita o del mundo como lo menciona Jaques Derrida y la filósofa española Adela Cortina.

³²⁴ La palabra es del idioma esperanto, y se traduce al castellano como "Felicidad".

alcohólica lamentable, la caganer³²⁵, la pedante universitaria, y por último se representa en una fotografía como un pavo trufado.

Las imágenes de esta serie hablan del paso del tiempo, de cómo pueden llegar a cambiar las cosas en diez años, donde se empieza siendo algo, y en el transcurso de los años, se cambia de personalidad, tanto físicamente como mentalmente, imágenes que reflexionan sobre el cuerpo, la identidad y la imagen mediática³²⁶. En palabras de Aurora Fernández Polanco³²⁷:

Si he comenzado por esbozar cierto paralelismo entre las vías estéticas de la modernidad y la poética de Sentís, ha sido por intentar comprender qué llevaba en la cabeza y en el corazón esta mujer educada a medio camino entre París, Oxford, Florencia y Barcelona cuando pone un pie en Nueva York en unos años fascinantes para la ciudad americana y penosos para su país de origen. Una joven libertina, porque sólo desde ahí se puede comprender la sutil ironía de esconder a buen recaudo las joyas de familia. Algo imposible de llevar a cabo si Mireia no tuviera interiorizada la ironía propia de la "alta" cultura europea. Guiños a Bataille o al Marqués de Sade, pero desde una libertad gamberra a la que nunca llegaron, me parece a mí, ninguno de estos ácidos señores franceses. Porque sólo una "gamberra" es capaz de concebir la serie Feliçon (Polanco, 2008).

Esta poética describe a una Marisa bastante emancipada y sin ningún prejuicio, al ser capaz de crear esta serie por 10 años consecutivos, donde lo que pretendía y quería transmitir a sus amigos, era su manera singular de ver las celebraciones navideñas, es decir de mostrarles su estado de ánimo y pensamiento de cada año en medio de una gran celebración como es la navidad. Concibe esta serie con la evolución de los sentimientos en el paso de una celebración, de cómo se cambia cada año, crea un universo donde las formas catárticas de posesionarse con roles que de cierta forma los percibe viables, o inevitables, que la van llevando a la propia imprevisibilidad del azar y en palabras de la artista a "vivir conscientemente esa relatividad del tiempo".

³²⁵ Un caganer o caganet es una figurita de nacimiento que se suele colocar en los belenes, como tradición en Cataluña y en la Comunidad Valenciana, normalmente escondida en un rincón, detrás de un arbusto, agachada representando que está haciendo sus necesidades.

³²⁶ Donde la imagen mediática se relaciona como lo dice Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*: Con la obra de arte en la época de su reproducción técnica, donde estos hechos preparan un atisbo decisivo ya que por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual. La obra de arte reproducida se convierte, en medida siempre creciente, en reproducción de una obra artística dispuesta para ser reproducida. De la placa fotográfica, por ejemplo, son posibles muchas copias; preguntarse por la copia auténtica no tendría sentido alguno. Pero en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se trastorna la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la política.

³²⁷ Tomado del Catálogo del Círculo de Bellas Artes, pág. 10.

Y es cuando en la imagen donde interpreta a un pavo trufado, el cual se cocina en Estados Unidos, para celebrar la navidad, busca experimentar como primera medida, ya que se encuentra en un mundo que no se parece en nada a sus estudios tradicionales de Historia del arte en Florencia, un mundo donde cada nuevo día se crean espacios alternativos y colectivos para el arte y donde se puede seguir el proceso de creación de los artistas que igual que ella residían en Nueva York.

Una mujer dispuesta y cocinada como un pavo, recreando una festividad navideña; y como el título de la serie, la felicidad está implícita en toda la escena; una mujer que interpreta un pavo trufado, que evoca el sentimiento de alegría que hay detrás de una celebración, donde todo está correctamente dispuesto para la fiesta de navidad. Una imagen fotográfica donde yace el cuerpo de una mujer, pero que sin embargo esta representa un animal, en este caso un pavo con el que el hombre se alimenta en una ocasión especial, lo que se denominaría como una costumbre, el comer pavo en una fiesta. Y es acá cuando surge la pregunta de por qué Sentís, se representa como un pavo, listo y arreglado para ser consumido; y es curioso también que se represente con los ojos cerrados, indicando que cuando el anfitrión de la fiesta empiece a cortar las porciones de la misma, esta mujer o este pavo, que es lo que representa, no pondrá ninguna objeción.

Experimentar poses y situaciones, ser la protagonista en una escena que dirige, pero al mismo tiempo ser el motivo fotográfico que es observado por el espectador, al cual sin duda esta imagen de Sentís, genera un discurso simbólico, donde se crea un juego de duplicidad de significados, donde no se pueden separar las partes de la imagen por fragmentos de una historia sino que esta se acopla como un todo, pasando por el plano del discernimiento sensorial de cada individuo. De esta manera, la imagen en cuestión se relaciona con lo que afirma Hans Belting³²⁸, donde una imagen es más que un producto de la percepción, y se manifiesta como resultado de una simbolización personal y colectiva, ya que se vive con imágenes y se entiende el mundo en imágenes, generando una relación viva con la misma, la cual se desarrolla en un espacio social y se vincula con imágenes mentales como una pregunta, con una respuesta (Belting, 2007:14).

³²⁸ Doctor alemán en Historia del arte y autor del libro *Antropología de la Imagen*.

De esta manera la imagen planteada por Sentís transmite las inquietudes de una artista que busca reflexionar acerca de cómo influyen en la vida ciertas celebraciones y da la impresión de un continuum, donde cuerpo e imagen forman una pieza de una misma experiencia de las cosas, donde los juegos de luces que se traspasan entre ellos ayudan a conseguirlo, así como el grano y la indefinición que comparten la imagen. Así es cómo esta fotografía transmite, por razón de una cierta tactilidad, aquel estado de las cosas ambiguas.

ANÁLISIS FEMINISTA:

Esta imagen de Sentís, nace de la idea de fotografiarse a sí misma interpretando diversos roles³²⁹, donde quería básicamente transmitir felicidad, ya que busca momentos de celebración y lo más relevante para ella era encontrar un tema que le llamará la atención como lo es el paso del tiempo, la no búsqueda de identidad; simplemente busca indagar la relatividad del tiempo. Sin embargo con la construcción de esta imagen, donde se presenta como un pavo para comer en la fiesta de Navidad, tiende a objetualizar el cuerpo femenino, un cuerpo que yace desnudo y que invita al espectador a apropiarse del mismo, ya que se presenta, sin ningún poder o actitud, dando la impresión que se encuentra satisfecho por estar ahí, lo que no debería tener ningún problema si fue este sujeto, en este caso una mujer, la que eligió estar ahí.

Esta imagen genera un aspecto ambiguo, ya que el público puede llegar a pensar que hay una mujer servida en bandeja con un cuerpo desnudo, que fue muy común en la pintura al óleo europea desde el renacimiento hasta el

³²⁹ Esta serie en particular recuerda a Cindy Sherman en su serie realizada en 1977 "Film Stills; Juan Antonio Ramírez en su ensayo *Los maniqués abyecto de Cindy Sherman*, afirma que estas fotos fijas contienen una invitación explícita a deducir una historia y a considerar la imagen presentada como congelación instantánea de una acción plagada de resonancias sentimentales. Donde es posible que estos roles que asume Cindy en el universo ideológico feminista, interesado en plantear preguntas sobre la verdadera identidad de la mujer, o si puede tener un papel propio al margen de lo que se haya decidido para ella en la sociedad patriarcal. Conviene negar estas cuestiones ideológicas, ya que esta serie no se trata de un exploración de los papeles femeninos en la sociedad contemporánea, sino que vemos fugaces momentos de una vida o de varias vidas, donde Sherman reflexiona sobre la ambivalencia de la fotografía como un medio "artificial" que congela la vida deteniendo en instantes y lugares casuales la personalidad compleja y mutable de la modelo. Es decir que Ramírez, da un nuevo enfoque a este serie de Sherman, donde siempre se había descrito como un proyecto que parte de los estereotipos femeninos creados por la sociedad patriarcal, pero él deconstruye la visión feminista y establece una mirada, más introspectiva que se relaciona con la representación de un momento de la vida en una fotografía.

impresionismo³³⁰, que generó un ideal patriarcal del cuerpo y la actitud femenina, es decir, en ese tiempo, el arte solo tenía en cuenta ese tipo de representaciones hacia la mujer; una visión que el arte contemporáneo ha intentado cambiar, centrandose en representar el cuerpo de una manera más real, y no idealizado por el artista. Como en el caso de esta fotografía de Sentís, donde ella expone su cuerpo desnudo como un pavo, pero desde su punto de vista personal, no como una construcción patriarcal, ya que influye más su libre albedrío, su determinación, y su autónoma elección de autorretratarse como un pavo, siendo una escena que quería presentar a sus conocidos más cercanos, donde la connotación de la celebración estaba presente y ella representando este rol quería hacer parte de esta. Con esta imagen Marisa se sumerge en un mundo intimista, donde cabe anotar que busca compartir situaciones que se derivan de la cotidianidad de una década, donde se sumerge en esos espacios privados, en la que no es claro un enfoque tácitamente feminista. Sin embargo, a esta imagen se le puede dar una perspectiva que la relaciona con el *feminismo de la diferencia*, donde se propone que el concepto de la diferencia sexual trascienda de solo la distinción psicológica o fisiológica de mujeres y hombres, ya que desde el análisis de la mujer como "lo Otro"³³¹, siendo en este punto donde el feminismo de la diferencia exalta su camino, ya que pretende reclamar y apropiarse del espacio de "lo Otro", para que emerja en una esfera donde nazca la creación de una identidad propia, sin intrusiones desde la masculinidad. Es decir, que la diferencia y el lugar de "lo Otro" es primordialmente un espacio simbólico donde las mujeres entienden su mundo, su existencia, y empiezan a expresar la realidad de su yo personal, sin estar influenciadas a los conceptos del falocentrismo³³². Igualmente este enfoque reivindica la diferencia que debe haber en cada mujer, ya que es muy posible que cada mujer tenga sus propias dificultades, es decir que no está en sus premisas considerar a las mujeres como un colectivo inseparable si no que surgen diversas formas de experimentar y de personificar la complejidad interna del mundo femenino sin

³³⁰ Tiziano, Bronzino, Rubens, Rembrandt, Bouguereau, Manet, fueron algunos de los pintores que hacían representaciones ideales de mujeres desnudas que por lo general estaban tumbadas en su lecho, incitando al deseo de un varón del sexo opuesto.

³³¹ Propuesto por Beauvoir, donde argumenta a "Lo otro", como lo segundo, donde se ve a la mujer como un producto cultural que se ha construido socialmente como madre, hija, esposa, hermana.

³³² En este tipo de feminismo, el falocentrismo en el seno de esta corriente se denomina *Orden Simbólico*.

olvidar las discrepancias que viven las propias mujeres. Mujeres que no son iguales, sino similares y heterogéneas entre sí.

De esta manera Marisa, cuenta su propia historia, de cómo percibe y siente en ella el paso del tiempo en una serie donde representa varios roles que se ciñen y buscan recordar una festividad, desde una visión muy subjetiva y personal, que se puede relacionar con el "Sujeto Nómada", propuesto por Braidotti, donde invita a las mujeres a criticar las definiciones y las representaciones existentes y a crear nuevas imágenes que construyan la subjetividad femenina, ya que "El nómada" es una representación teórica que se fundamenta en un estilo de pensamiento que sugiere caminos alternativos a la visión patriarcal y a la lógica dualista dominante. La tesis "nómada" defiende una conciencia transparente, independiente, separada del cuerpo, convirtiéndose en una identidad fluida, versátil, sin fronteras, abierta a nuevos sucesos, con un gran potencial para otorgar y determinar los organismos. Así, se plantea Sentís esta imagen con un gran poder de autodeterminación, porque aunque presente un cuerpo desnudo dispuesto para ser comido, lo hace desde su mirada y su estética personal.

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO:



Fig. 33

Título: "Claustrofobia", Serie de 183 fotografías montadas sobre madera.
Número cinco de la serie.

Fotógrafa: Mireia Sentís.

Fecha de realización: 1993.

Técnica: Fotografía en blanco y negro.

Dimensiones: 10 x 12 cms.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Propiedad de la artista, la serie se encuentra en circuitos de diferentes Galerías y Museos.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

Se observa una imagen fotográfica con un formato horizontal, donde hay una composición abierta, y se ve un primer plano. Y en el punctum de la imagen se observan dos pechos de mujer cubiertos por un bikini blanco, los cuales ocupan la mayor parte de la imagen, ya que a los otros elementos que aparecen en la misma, solo se les ve un pedazo. En la parte inferior de la imagen se ve un pequeñísimo fragmento de lo que sería el torso de la mujer. Del mismo modo, en la parte derecha de la imagen, está ubicado un pedazo del brazo de la misma y en la parte izquierda de la imagen se ven dos elementos desenfocados, el cabello churco y negro de la mujer, ubicado en la parte superior izquierda, y un pedazo de piel que se ubica en la parte inferior izquierda.

En cuanto a los tonos de la imagen, se aprecia una completa escala de grises, ya que la cromaticidad está basada en el blanco y negro de la película utilizada. El tono más oscuro se encuentra en el casi negro matiz del cabello de la mujer, la piel de la misma está contenida en tonos grises claros, y en el lado izquierdo se observa un trozo de piel más claro que todo el conjunto de la misma piel. El tono más claro de la imagen, que llega a blanco, es el bikini que cubre los pechos de la mujer.

En cuanto a la iluminación de la fotografía, hay un destello de luz que llega al pecho izquierdo de la mujer, el cual genera gran contraste, y aunque en la mitad de los pechos se ve una sombra dura, solo hay una única fuente de iluminación en toda la imagen, que es una luz suave, que genera detalle y permite apreciar la textura de la piel. La perspectiva en esta imagen está definida por los tonos de la misma, que son los que generan profundidad en los pechos de la mujer, es decir, que la imagen tiene una perspectiva atmosférica.

En cuanto a la profundidad de campo de la imagen, el motivo está un poco desenfocado, por lo que se deduce que la profundidad es corta o limitada, utilizando un diafragma abierto. En cuanto al ángulo de la toma, es normal y cotidiano, se toma justo en frente del motivo sin ninguna inclinación.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

Esta imagen desenfocada de unos pechos de mujer que visten un bikini blanco Sentís la lleva a cabo con el proceso de Blow-Up³³³, con el cual pretende transmitir una sensación más cercana al espectador, ya que esta serie es construida por ella. Son 183 fotografías, las cuales son modificadas en un proceso manual donde recorta y pega, define las dimensiones de la instantánea, su marco y su ubicación, características técnicas que revisa minuciosamente y asimismo es una serie donde es importante el blanco y negro de las fotografías, ya que dan cierto grado de nostalgia a estas imágenes. En esta serie presenta pequeñas fotografías, las cuales han sido buscadas en sus álbumes personales y en los álbumes de sus amigos, donde fue creando su propia poética, para disponer las imágenes una al lado de la otra, donde es fundamental lograr que cada espectador no comparta con nadie la experiencia de su mirada, de modo, que al igual que ella, pueda este percibir el sentimiento de claustrofobia³³⁴, que Marisa busca en esta serie, que dice: "Recortar, pegar, tocar, ¡a fin de cuentas es tu claustrofobia!³³⁵"

Con este proyecto Sentís colecciona imágenes de álbumes familiares e indaga hasta llegar a crear un mosaico de una memoria perturbada que se acerca al tiempo, donde se profundiza la sensación de agobio y de inquietud. De manera que la función del álbum de familia, tal como lo afirma Armando Silva³³⁶ no es precisamente mostrar nada nuevo, a no ser casos excepcionales, sino antes bien conservar lo ya visto, lo ya anunciado una y otra vez hasta tornarse más bien en el rito de un acto reiterado. El álbum de fotos no tiene por función anunciar sino conservar lo muchas veces anunciado por otros medios. Le compete al álbum mostrar lo ya dicho, y, en el caso de Sentís, muestra las manos que agarran una muñeca, que sostienen un misal o un fusil, que dan el pésame o la bienvenida, que cortan una tarta nupcial, que se juntan para rezar, el escote de un bikini, la solapa de la que pende una medalla, así como piernas cortadas, calcetines, zapatitos, rodillas huesudas. Donde la

³³³ El término "Blow-Up" significa el aumento o ampliación de una fotografía, y alude al proceso que el fotógrafo lleva a cabo en su laboratorio para tratar de desentrañar la historia en la que, sin quererlo, se encuentra inmersa la imagen. Igualmente es el título de la película de Miguel Ángel Antonioni, en el año de 1966, donde un fotógrafo de modas y publicidad va caminando un día por un parque solitario, ve una pareja y empieza a tomar fotografías tranquilamente, pero al momento que empieza a ampliarlas se da cuenta que fue cometido un crimen.

³³⁴ Según la página web de la RAE, claustrofobia es la angustia que se produce al estar en un lugar encerrado.

³³⁵ Tomado del Catálogo del Círculo de Bellas Artes, pág. 15.

³³⁶ Periodista y escritor colombiano. En 1998, publicó el libro *Álbum de Familia, la imagen de nosotros mismos*.

interlocución visual es legítima, ya que cada foto dice que ya pasó lo que allí representa, lo confirma con la siguiente foto y lo vuelve a mostrar en otras, para confirmar que no hay novedad posible y que el tiempo del álbum se hace circular (Silva,1998:36). Y con ese tiempo que se detiene en el álbum surge la claustrofobia que recrea la atmósfera psicológicamente perturbadora de la cotidianidad, de los fragmentos de fotos familiares, claustrofobia de las convenciones sociales, de la introspección, consiguiendo límites compartidos por todos. Y es de estos fragmentos, en donde se hace evidente, lo que según Sentís es:

Recrear el clima obsesivo de la cotidianidad.

Con esta imagen fotográfica, Marisa llega a cuestionar si esta cotidianidad genera una crisis, donde los síntomas que van apareciendo en la misma como fobias, miedos, manías, que se quedan rezagados de algún modo en esos álbumes familiares donde se busca aquello de lo que siempre ha querido escapar.

Del mismo modo en esta imagen del escote de un bikini blanco, que se enseña como algo habitual, inserto en la mitad de un álbum de familia³³⁷, donde la toma de la foto, su pre-visión para el álbum o su ocasional aceptación en la colección, su inclusión en una u otra ceremonia familiar, su colección y cuidado, hasta su observación en distintos momentos, e incluso su transformación al cambiarla y organizarla en otra forma o hasta contar este episodio, quienes lo relatan en la forma que les convenga, y de esta manera llega a ser claro que esta imagen del bikini blanco, es actualizada por otro medio; la palabra de su relator cada vez es contada por alguien, entonces lo original de la visión del álbum es que su foto existe para ser hablada (Silva, 1998:38), es decir, cada relator dirá quién es la del bikini y tal vez cuente cosas acerca del porqué se fotografió este escote y otros hechos, como dónde estaban, cómo toda una tarde de verano puede estar detrás de esta imagen.

³³⁷ En palabras de José María Mesías Lemas en su artículo titulado *El murmullo de la circulación de la sangre: la fotografía como medio narrativo en Educación Artística*, reflexiona lo siguiente acerca del álbum de familia: Más allá de lo aparentemente visible, el álbum, en su conjunto, ofrece fotografías tremendamente convencionales, idealizadas y estereotipadas, que reconstruyen el inconsciente familiar. Dirigen la mirada de los otros hacia la identidad, es decir, el cómo nos miran o el cómo queremos ser mirados por los demás a partir de la visualización fotográfica de la vida que mostramos. Pág. 76.

Teniendo en cuenta la experiencia del relato, también se suma a ella la experiencia de la mirada y ésta según Fernández Polanco se analiza desde dos perspectivas: primero está la mirada de Sentís, quien ha subordinado las fotografías al hábito de su mirada personal, ya que ella ha efectuado el encuadre, ha cortado, desechando lo que no le interesaba, ha ido tras la indagación del espacio claustrofóbico que mejor armonizara con la imagen que almacenaba en su cabeza³³⁸. La segunda perspectiva, la que es considerada por diversos artistas que completan o finalizan la obra como tal, es la mirada del espectador, donde interpreta códigos visuales, según su experiencia con este lenguaje. En palabras de la artista acerca de esta primera mirada de creación:

Mirar de una determinada manera y desplazarme. Antes de hacer una serie soy ciega. Lo único que me interesa es aprender a ver. A veces me preguntan: ¿Por qué has acabado la serie? Porque ya la tengo "pillada", porque entramos en el automatismo de la mirada. Ya no hay misterio, sólo manierismo. Ahora precisamente, cuando las fotos son tan bonitas, es el momento de finalizar (Sentís, 2008:17).

Una imagen que presenta Marisa de algún familiar, una imagen tomada de un álbum familiar, donde se han guardado los recuerdos y acontecimientos pasados de una familia, una imagen que nació en un ámbito privado, pero que Sentís, en esta serie, decidió exponerla y mostrarla a un público cambiante en una esfera pública.

ANÁLISIS FEMINISTA:

Con relación a las teorías feministas y de género, Marisa presenta una imagen de un fragmento corporal, en este caso los pechos de una mujer adulta que están cubiertos por un bikini blanco, donde se ve un gran escote. Sin embargo se hace evidente que el público no se sitúa delante de una imagen que tenga como esencia representar los pechos de una mujer como objeto de deseo. Marisa propone una mirada diferente al espectador, ya sea por el desenfoque de la imagen o su contundente primer plano; pero esta imagen se sitúa en un nivel que invita a una lectura de un hecho cotidiano, es decir, se aleja de la

³³⁸ Este acto de creación y de mirada fotográfica tanto del fotógrafo como del espectador se relaciona con lo dicho por Barthes en *La Cámara Lucida*: Diríase que aterrado, el Fotógrafo debe luchar tremendamente para que la Fotografía no sea la Muerte. Pero yo, objeto ya, no lucho. Presiento que de esta pesadilla habré de ser despertado más duramente aun; pues no sé lo que la sociedad hace de mi foto, lo que lee en ella (de todos modos hay tantas lecturas de un mismo rostro). Pág. 47.

visión objetualizada y pasiva de los senos de esta mujer, ya que Sentís crea una atmósfera que se contextualiza en una escena que remite al espectador a un hecho cotidiano, que lo confunde y lo enfrenta a unos senos que le resultan familiares, porque ese pedazo de bikini puede ser muy similar, a la que se encuentre en diversos álbumes familiares, los cuales puedan pertenecer a algún miembro de la familia, como la tía o la prima.

Es decir que Marisa presenta una perspectiva ante todo del recuerdo y la memoria que un álbum puede representar, como lo descrito por Lacan sobre el cuerpo, donde se introduce con mayor y gráfica evidencia el sentido de residuo y falta, con lo que es muy posible que se llegue a entender los modos de fraccionamiento corporal. Como es el caso de esta imagen, donde Sentís representa como fundamento en la construcción imaginaria de la percepción de uno mismo y del otro como hecho social, ya que el cuerpo, si se le toma en serio, constituye en primer lugar todo lo que puede llevar la marca apropiada para ordenarlo en una serie de significantes, es decir que el cuerpo no es solo carne, pudiéndose decir que la imagen del cuerpo, es lo que sustenta el sentido (Silva, 1998:73). Esto se ajusta muy bien a lo que busca transmitir Marisa, ya que un segmento de cuerpo en una imagen debe ir más lejos que una simple emoción física, en este caso relatando un momento de lo que se fue, un recuerdo en la memoria que está encerrado y busca generar algún sentimiento claustrofóbico.

Como en la mayoría de sus series, es un tanto complejo relacionar las obras de Marisa con una teoría feminista específica o particular, sin embargo en esta imagen se presentan unos senos femeninos, representados y editados por otra mujer, donde su proceso de creación ha sido distinto, lo que obviamente influye en el resultado, ya que esta imagen crea un discurso de género donde se distinguen los sentimientos, actitudes o tendencias femeninas, pero al margen de toda casualidad orgánica directa. Como lo afirma José Miguel Cortés³³⁹, cuando se comprende la identidad de género como un constructo social cuyos significados están continuamente afirmándose y reafirmandose, por medio del proceso social, de la comunicación humana y la interacción, se

³³⁹ Escritor del ensayo *Acerca de la construcción social del sexo y el género en La certeza vulnerable cuerpo y fotografía en el siglo XX*.

entenderá que la misma sociedad, en este caso las personas que aparecen en un álbum de familia, participan en un proceso mediante el cual se construye y refuerza la conciencia de la especificidad del género y la identidad. Por eso lejos de pensar en el género como una entidad fija y estable, se debe asumir que los roles de género, sus expectativas y funciones pueden ser cuestionadas, combatidas y cambiadas (Cortés,1994:70).

En conclusión, Sentís presenta una imagen que propone una nueva lectura en la representación del cuerpo femenino, ya que se evidencia la presencia de la artista que las realiza, es decir que es una obra personal, que no idealiza los senos de la mujer sino que los presenta tal como fueron vistos por Marisa en algún momento del tiempo donde se solían realizar fotografías, con el fin de ponerlas en un álbum de familia. Así como lo afirma Carmen Hernández³⁴⁰.

Puedo decir que la creación fotográfica asumida desde una conciencia de género reflexiva sobre los códigos de representación visual, ha aportado mucho a la historia de la fotografía y a la historia del arte contemporáneo en la medida en que ha contribuido a develar la "no neutralidad" de la mirada como constructo social, ampliando así la visión sobre el documentalismo fotográfico y el naturalismo pictórico. Se puede señalar que la labor ejercida por la mirada posicionada de las mujeres ha contribuido a desmitificar los supuestos objetivos de la fotografía. Asimismo, también se ha contribuido a reconocerle a la fotografía un rol más político en la medida en que selecciona y jerarquiza subjetividades. Este tipo de prácticas ha contribuido a que la fotografía se convierta en un recurso privilegiado por las prácticas del arte contemporáneo, como representación foto-mecánica, sin necesidad de que lo(a)s creadore(a)s sean fotógrafo(a)s. La reinterpretación de imágenes y de estrategias fotográficas del pasado viene obviamente a enriquecer la llamada historia de la fotografía, la cual se ha basado fundamentalmente en describir las transformaciones técnicas más que la historia interpretativa y la circulación de las imágenes en sí (Hernandez, 2011).

Todo esto conduce a nueva construcción del género a partir de un lenguaje que se fundamenta en la fotografía, donde Sentís incluye en su obra diversas miradas subjetivas e introspectivas.

³⁴⁰ Tomado de la entrevista realizada a esta crítica de arte, que se encuentra completa en los anexos de esta investigación, pág. 519

4.2.3 ANÁLISIS DE LAS FOTOGRAFÍAS DE ANA TORRALVA.

EVOLUCIÓN DE LA OBRA DE ANA TORRALVA RESPECTO A PLANTEAMIENTOS FEMINISTAS:

A lo largo de la obra de Torralva se observa un interés por la creación de retratos, por captar los gestos y sentimientos de las personas. Respecto a planteamientos feministas, la fotografía que presenta este enfoque, es la de "Santa Águeda", que será analizada en este trabajo. Sin embargo esta artista presenta un interés por desarrollar su obra en el entorno y vida cotidiana de la cultura flamenca, y esto se hace evidente en sus series "Retratos de Flamenco" de 1999, "El cante y la Mina" de 2000 y "Duendes de Flamenco" de 2010.

Debido a esto no es tan notable que Torralva desarrolle su obra teniendo en cuenta postulados feministas, sin embargo en estas series de flamenco se observan retratos a cantaoras flamencas, los cuales se podrían relacionar con estas teorías feministas, ya que son retratos cotidianos de mujeres reales, no estereotipadas. Las fotografías de Torralva que se analizarán son las siguientes:

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO:



Fig.34

Título: Santa Águeda.

Fotógrafa: Ana Torralva.

Fecha de realización: 1987.

Técnica: Fotografía en blanco y negro.

Dimensiones: 30 x 60 cms.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Propiedad de la artista.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

En esta imagen se aprecia una composición donde la figura principal es una mujer que tiene una venda negra en sus ojos, donde se observa su pecho desnudo y parte del abdomen, lleva puesto un sostén, que no le cubre los senos, mientras que tiene en sus manos una bandeja blanca y vacía; todos estos elementos ubicados en el primer plano de la fotografía. En segundo plano se ve el fondo negro y vacío.

En lo que se refiere a los tonos de la fotografía, es una imagen tomada en blanco y negro, donde se presentan contraste y tensión entre los tonos más claros, los cuales se ubican en la bandeja que carga la mujer, generando dramatismo con el fondo negro.

Este retrato realizado en el estudio de la artista, se caracteriza por una estética impecable y simple, sin una gran escenografía; donde los contrastes de iluminación de la imagen tienen como luz principal la que se focaliza en el pecho de la mujer y en la bandeja que esta lleva, surgiendo un contraste en lo que respecta a la luz directa y frontal de la figura femenina, y el oscuro del fondo, lo que lleva a una perspectiva de color o atmosférica, que es la que se observa en el fondo negro, el cual le da profundidad a la imagen. Para la realización de esta fotografía, la artista se valió del uso de una modelo, quien fue debidamente arreglada para la toma fotográfica.

En cuanto a lo que tiene que ver con la profundidad de campo de esta imagen, la toma tiene un enfoque nítido y claro, por lo que fue tomada con un diafragma cerrado ya que su profundidad es amplia. Su ángulo de toma es normal y habitual, la cámara no presenta ninguna inclinación ante el sujeto.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

Un retrato sin más artificio, que el de representar a una mujer, que en la iconografía religiosa encarna a "Santa Águeda"³⁴¹, quien tiene una trágica historia. Un emperador, manda a torturarla y a quitarle los senos, porque la Santa lo rechazó, debido a que se encuentra comprometida con Dios. Historia que evoca la lucha de poder y el enfrentamiento a este, que muchas Santas padecieron; y sin duda en esta historia la Santa invoca su defensa a los senos, pero no desde un punto de vista erótico sino desde un punto de vista maternal, ya que es el papel que juegan los senos, en esta historia y en esta representación. La imagen otorga al espectador la impresión de que la mujer lleva sus senos en una bandeja, ya que de ellos es donde se alimentan los recién nacidos, siendo los pechos de la mujer una fuente de vida.

La fotografía muestra una mujer blanca, que no tiene la facultad de ver, ya que sus ojos están tapados con una venda negra, su boca abierta, donde se puede ver su lengua y su cara muestra la impotencia de estar atada; sentimientos de frustración se fusionan e intervienen diferentes símbolos, como la bandeja y los senos.

Torralva se vale del retrato para expresarse. Vinculada al fotoperiodismo, destaca su serie de retratos de mujeres escritoras realizados a finales de los 90. Su trabajo manifiesta una insistente inclinación hacia el mundo femenino, que se convierte en uno de sus temas recurrentes a través de retratos individuales de personajes femeninos de todas las épocas. En la fotografía propuesta, utiliza la alegoría de Santa Águeda, y busca contextualizar la historia de una Santa, que además fue una mártir, a la época actual; con un vocabulario visual cuenta la leyenda de cómo en el transcurso de la historia, las mujeres se han visto sometidas a estar bajo el poder patriarcal³⁴².

³⁴¹ Según la tradición, Santa Águeda, virgen y mártir, fue una joven siciliana de una familia distinguida y de singular belleza que vivió en el siglo III. El senador Quintianus intentó poseerla aprovechando las persecuciones que el emperador Decio realizó contra los cristianos. El senador fue rechazado por la joven, que ya se había comprometido con Jesucristo. Quintianus intentó con ayuda de una mala mujer, Afrodisia, convencer a la joven Águeda, pero esta no cedió. El Senador, en venganza por no conseguir sus placeres, ordenó que torturaran a la joven y que le cortaran los senos. La respuesta de la Santa fue "*Cruel tirano, ¿no te da vergüenza torturar a una mujer el mismo seno con el que de niño te alimentaste?*"

³⁴² Como lo dice Nead en su libro *El desnudo Femenino*: La mujer es al mismo tiempo madre y materia, determinada biológicamente y potencialmente incontrolable. Ahora bien, si el arte se define como la conversión de la materia en forma, imagínese la grandeza del triunfo del arte cuando se trata del cuerpo femenino.

ANÁLISIS FEMINISTA:

Esta imagen se considera de carácter feminista ya que reinterpreta una escena de la Biblia, que es protagonizada por un patriarca³⁴³ que quiere someter a sus deseos a una mujer mártir, torturando una parte muy valiosa del cuerpo de la misma, buscando someterla a un castigo ejemplar. De esta manera se puede relacionar esta imagen de "Santa Águeda" con el *feminismo radical*, ya que el principal fundamento de esta corriente es la crítica hacia el patriarcado, debido a que este es considerado como opresor de la mujer, donde instituciones como el matrimonio, la familia y la Iglesia, son las que mantienen este orden concreto, y desde estas mismas instituciones en la mayoría de los casos surge el despotismo del hombre sobre la mujer, y esto se debe principalmente al rol reproductivo que asume la mujer, el cual se utiliza para dominar a la misma y reafirmar las relaciones de poder que sostiene la sociedad, con el fin de construir la supremacía masculina.

Sin embargo esto no debería ser así ya que si la mujer biológicamente es la creadora de vida, debería respetarse y reivindicarse este rol y ser utilizado en beneficio de la misma y no en contra de ella. En la imagen resulta evidente la lucha de mujeres y hombres que desde siempre ha sido fraccionada, convirtiéndose en los géneros que se conocen hoy en día debido al clásico establecimiento del dominio sexual masculino, que implanta una dinámica del sexo como jerarquía social, donde el patriarcado funciona como un régimen de supremacía sexual, siendo la vía máxima de atribución sobre la que se basan diversas opresiones, como la de raza y clase, que también afectan la posición de la mujer como ser social; siendo en este punto donde entra el concepto de género, expresando una construcción social de la feminidad y la casta sexual.

Del mismo modo, esta imagen que nace de la iconografía religiosa, se puede relacionar con algunas premisas del *feminismo francés de la diferencia*, y en este caso específico con lo expuesto por Kristeva, quien cuestiona cómo se origina lo simbólico. En particular la pregunta sería cómo se origina lo simbólico en una imagen religiosa, que define los significados, el pensamiento y el

³⁴³ Tal como afirma John Pultz en su libro *La fotografía y el cuerpo: La teoría psicoanalítica de Freud y Lacan*, ofrece posibles explicaciones a esto, ya que los hombres se apropiaron del cuerpo femenino creando un fetiche, es decir, una mujer sobrevalorada, creando una narración de control y castigo para devaluar a las mujeres. Pág. 20.

sentido de la misma, que se ha visto en toda la historia del arte donde las alegorías de ciertos objetos que representan un sentimiento u otro, y para Kristeva este orden simbólico que siempre se ha usado se origina en el precepto falocrático como significado preponderante, donde se decide que lo femenino es lo significante.

De esta manera, el espectador desprevenido puede ver como objeto de castigo los pechos de una Santa, los cuales en esta fotografía tienen una finalidad específica ya que la misma imagen no está delimitada a una investigación meramente iconográfica de alegorías, de atmósferas, de protagonistas, de hechos; y puede ser vinculada con la idea de un lugar *pre-edípico*, propuesto por Kristeva, que es anterior al orden masculino de relaciones, donde no se había producido la separación de la simbiosis originaria de la hija con la madre. Es decir, que lo que se puede inferir de esta imagen es reivindicar el momento anterior a la imposición del orden simbólico masculino, donde la mujer queda a merced de ese orden, que la confina a la diferencia y la destierra del imaginario femenino que ella quisiera tener.

De esta manera es como la imagen de Torralva plantea una crítica desde donde se pueden empezar a deconstruir en la imagen visual diversos símbolos impuestos, creando diversas narraciones, para que el espectador no esté subyugado a una sola narración si no que desde su mirada cree otras.

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO



Fig.35

Título: Encarnación Fernández, cantaora, de la serie "El Cante y la Mina"

Fotógrafa: Ana Torralva.

Fecha de realización: 2000.

Técnica: Fotografía en blanco y negro.

Dimensiones: 29 x 24 cms.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Propiedad de la artista.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

En esta imagen en blanco y negro se observan dos planos, en el primero se aprecia el retrato de busto o plano medio corto de una mujer adulta, que se le ve una parte de lo que es tal vez un vestido, y en la parte inferior derecha de la imagen se observan los cuatro dedos de su mano sobre una cadena que cuelga de su pecho. Su mirada se dirige al espectador, y se ve su frondosa cabellera, donde deja ver su cabello ondulado que le llega hasta un poco más abajo del hombro. En segundo plano se divisa un fondo negro, indicando que la fotografía fue tomada en estudio.

Respecto a los tonos de la imagen, se observan las características cromáticas de la escala de grises, donde los tonos más oscuros se ven el fondo de la imagen y en el cabello negro de la mujer, su piel presenta un tono gris neutro y el tono más claro se observa en los dedos de la mujer, debido a la iluminación que presenta la imagen, que llega a los dedos y a la cara de la mujer y el cuello. Por último se aprecia una luz lateral, que genera una sombra difusa debajo de la cara. Y en lo que se refiere a la perspectiva se genera por la distancia y los tonos que hay entre el fondo de la imagen y la mujer.

En lo que tiene que ver con la profundidad de campo de la escena, esta es amplia, ya que en la toma se observan tanto el fondo como la mujer en primer plano enfocado y con gran nitidez. De esto se deduce que el diafragma en la realización de la fotografía tenía valores f de 8 a 16, los cuales indican que estaba cerrado. En lo que concierne al ángulo de la toma, este es un ángulo, normal y habitual, ya que la cámara no estaba inclinada, sino recta.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

Este retrato de Torralva, muestra un gran gesto de fuerza y expresividad, de tranquilidad y plenitud, en la cantaora alicantina Encarnación Fernández³⁴⁴. Esta imagen de la artista nace de su interés por el mundo del flamenco y su entorno; a partir de esta serie, Torralva, en el año 2000, edita un libro que se titula "El Cante y la Mina³⁴⁵", el cual cuenta con 104 páginas de fotografías, paisajes y retratos flamencos, que en palabras del fotógrafo Javier Vallhonrat, se puede describir de la siguiente forma:

"La fotografía vive en una tierra de nadie, en el espacio existente entre lo real y la representación. La labor del artista es hacer consciente su búsqueda en ese territorio de la ambigüedad". Estas fotografías son un homenaje a una tierra y a unas gentes, a un estilo de ser y de estar condicionado por un entorno duro e hipnótico; al mismo tiempo que son, también, las huellas de unas visiones infantiles tamizadas por el paso de los años, por la madurez de quien las contempla de nuevo y observa la degradación de lo visto. La propia autora engloba su obra en lo que llama "estética del deterioro" y pese a que la simple contemplación de los paisajes, de lo que un día fue industria floreciente y hoy son restos de un naufragio, hace innecesaria cualquier discusión sobre el tema, también resulta obvio aceptar y comprobar la belleza que puede encerrar ese tan citado deterioro, esa paulatina degradación de la tierra, del ser humano y de lo que, tiempo atrás, unió a la primera con los segundos: la mina. En este caso concreto hay un tercer factor esencial, el cante flamenco de quienes durante siglos han trabajado en las entrañas de la tierra: las cartageneras, las tarantas, las mineras, las distintas formas de expresar una condición humana límite. Y ahí están el empaque y el señorío natural de la familia Fernández, o de Pencho Cros, retratados con el mismo respeto que se intuye ante las fotografías de las minas o el castillete y que muestran la emoción de lo auténtico, de lo que se vive con naturalidad (Vallhonrat, 2000).

Esta imagen muestra de una forma muy sencilla y honesta los ideales de esta mujer cantaora, de la que se deduce con su gesto, que está tranquila en su vida, que se siente representante de su tierra y sus tradiciones. Sin duda es un retrato que cuenta la fascinante historia de vida de esta cantaora, en medio de una atmósfera energética generada por los tonos blanco y negro de la imagen, donde la presencia de la cantaora domina la composición de la

³⁴⁴ Nace en Torrevieja, Alicante en 1951. Ha desarrollado toda su carrera prácticamente en la zona de influencia de La Unión, donde reside. Especialista en los cantes de su tierra, a los que aporta la gitanería propia de su raza. Ha ganado todos los premios del Festival del Cante de las Minas, entre ellos la Lámpara Minera en dos ocasiones (1979 y 1980).

³⁴⁵ Desde el año 1961 se celebra en La Unión todos los meses de agosto el Festival Internacional del Cante de las Minas. En este festival se rememoran aquellos cantes, que sufriendamente alzaban los antepasados mineros durante su largo día de trabajo dentro de la mina y se ha convertido en uno de los festivales más importantes del mundo del flamenco en España.

imagen, y asimismo Ana consigue entablar una comunicación con la cantaora debido a que muy posiblemente por la publicación de su libro, y en la investigación para el retrato mismo, se observa que respeta y admira a la fotografiada. La mano de la cantaora toma el dije de su cadena, y se ve que es una joya de gran valor para ella. Con gran pasión y poética Torralva logra transmitir en este retrato³⁴⁶ el semblante de una mujer que va mucho más allá de su aspecto físico, y se sumerge en la teatralidad de su personalidad, donde sus gestos y sus expresiones faciales dominan toda la imagen y le otorgan una gran fuerza. Del mismo modo John Berger³⁴⁷ fue abriendo las puertas a nuevas miradas sobre el rostro humano y afirma que:

Puede que todavía nos basemos en el "retrato" para identificar a una persona, pero ya no para explicarla o contextualizarla. Concentrarse en el "retrato" es aislar falsamente; supone que la superficie más extensa contiene a la persona o al objeto, cuando en realidad somos plenamente conscientes del hecho de que nada se contiene a sí mismo (Berger 2006)

ANÁLISIS FEMINISTA:

Esta imagen de Torralva no presenta un enfoque feminista demasiado claro. Sin embargo, como ya se ha dicho anteriormente en el análisis iconológico, este es un retrato a una mujer del flamenco, que muestra la virtud que hay en una mujer mayor, por lo que se puede decir que con este retrato Ana reivindica a esta mujer. Para Torralva es de gran valor reconocer la labor realizada a lo largo de la vida como cantaora flamenca de Encarnación; un retrato que reconoce toda la experiencia de vida de esta mujer e invita al espectador a ser parte de ella, ya que la cantaora lo mira o la mira, tranquila y desafiante. Ana la reivindica en esta imagen, y ella también se siente bien, orgullosa de ser lo que es, es decir, que este retrato de Ana construye un sujeto femenino, que ha llegado a ser reconocida y aclamada en su labor artística como lo es el flamenco, transmitiendo la construcción de la propia identidad de una mujer que no tiene ninguna duda de quién es y cómo ha llegado a serlo. Una relación que surge de esta imagen con el *feminismo liberal*, se basa en que esta tendencia reclama la incursión de las mujeres en la esfera pública, exigiendo igualdad y autonomía con los varones, derecho a la educación y al

³⁴⁶ Tal como lo afirma Hans Belting, en tiempos recientes la historia del retrato ha sido escrita, la mayoría de la veces, como la historia de una imagen en la que se lee su semejanza con un modelo vivo, pero este concepto de semejanza es tan elástico e incierto que ha encontrado un nuevo contenido a partir de la invención de la fotografía.

³⁴⁷ Tomado de su ensayo *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*.

trabajo en equivalencia de oportunidades, que ha logrado en la carrera artística que ha desempeñado esta mujer a lo largo de su vida.

Del mismo modo se ve un retrato de una mujer que no representa ni a la mujer idealizada ni a la mujer estereotipada por una visión patriarcal, simplemente un retrato que muestra a una mujer que habita en el mundo real y no está representando ningún canon establecido; Torralva la representa a ella, con su verdad, un retrato que se sale de las estéticas tradicionales y rompe esquemas tal como lo afirma Sherlock³⁴⁸, donde la experiencia individual que la mujer tiene de su propio cuerpo es presentada por una doble vertiente, ya que la retórica que culturalmente le encuadra ha sido compuesta por otros. El acceso frecuentemente negado a lo que Foucault llama "compañías discursivas" ha hecho que a las mujeres se las despoje de la posición de sujeto como hablantes activos que articulan su propia realidad.

Y algo muy tradicional era creer que la subjetividad de las mujeres reside en la superficie de su piel, sin ser el resultado de su propia interioridad. Donde se dice que el concepto de que los cuerpos masculinos también son inscritos desde fuera por raza, edad, clase. Sin embargo los hombres están capacitados para darse un nombre en forma de discurso que no está al alcance de cualquier mujer, ya que la mujer está permanentemente a la vista como un "cuerpo con órganos", no como umbrales con los que enfrentarse al mundo y cambiarlo, como la modelo en la valla publicitaria, su cuerpo está constituido por el régimen visual a que se la sujeta, lo que se ha llegado a conocer como "la mirada masculina"(Sherlock, 1994:91). Sin embargo estos planteamientos de que la mujer no tiene herramientas con qué enfrentarse al mundo y cambiarlo, se refutan, ya que se observa en un retrato como este que la mujer es representada como más que un solo cuerpo con órganos. La mujer retratada por Torralva no es anónima ni pasiva y no está sujeta a ninguna mirada masculina para ser, simplemente es por ella misma, y ha sido representada por Ana como una mujer con una gran autonomía e independencia, que enfrenta la mirada del espectador masculino.

³⁴⁸ Escritora del ensayo *El doble del cuerpo*. En *La certeza Vulnerable. Cuerpo y Fotografía en el siglo XXI*.

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO



Fig.36

Título: Carmen Cortés, cantaora, de la serie "Duendes del Flamenco"

Fotógrafa: Ana Torralva.

Fecha de realización: 2010.

Técnica: Fotografía en blanco y negro.

Dimensiones: 29 x 24 cms.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Propiedad de la artista.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

Imagen en blanco y negro, que presenta una composición abierta, donde se observan dos planos; en primer plano se observa un retrato de tres cuartos o plano americano de una mujer adulta en pleno movimiento, su figura se ve un poco inclinada hacia la izquierda. Lleva un chal con flecos que la cubre desde los hombros hasta la mitad de la rodilla, su mano derecha está ubicada sobre este chal y su mano izquierda esta inclinada hacia arriba en un movimiento específico del baile; lleva dos candongas redondas y grandes y su pelo está cogido hacia atrás. Su boca está cerrada y sus ojos están casi cerrados, mirando hacia abajo. En segundo plano se observa el fondo negro de una fotografía realizada en estudio.

En cuanto a los tonos de la imagen, en el fondo, el cabello y las cejas de la mujer se ven los tonos más oscuros, casi llegando a negro, la piel muestra unos tonos medios respecto al color gris de la imagen, y los más claros los presenta el chal que está sobre la mujer, el cual genera diversas texturas debido a la iluminación suave que presenta el retrato. La luz principal se dirige a la cara de la mujer y genera unas sombras suaves y tenues. La perspectiva de la imagen es generada por el contraste de los tonos oscuros del fondo y claro del chal, es decir, se presenta una perspectiva atmosférica.

En esta imagen la profundidad de campo que se observa es amplia, ya que en toda la fotografía hay nitidez y enfoque. Por lo tanto, se utilizó un diafragma cerrado. El ángulo de la toma es un contrapicado, ya que se tomó de abajo hacia arriba, generando esplendor y solidez en el personaje.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

Esta imagen de Torralva, es a su vez un retrato como el anterior de la bailaora, gitana y coreógrafa Carmen Cortés Pérez³⁴⁹. En este retrato, sigue el interés de la artista por el mundo y los personajes vinculados al mundo del flamenco. Continúa mostrando con este retrato la importancia del gesto corporal en esta imagen, que está dominada por la figura en movimiento de la bailaora, en un momento específico; gracias al lenguaje visual el espectador la observa en todo el esplendor de su movimiento y como diría Cartier Bresson, este retrato fue conseguido en el instante decisivo, ya que logra esa intimidad entre el movimiento de la bailaora y el espectador, un momento de complicidad que empezó con la mirada de Ana y termina involucrando hasta el más desprevenido de los espectadores. Pablo Juliá³⁵⁰, director del Centro Andaluz de Fotografía:

Esta serie me gusta porque mira muy al fondo de las caras, sitúa al que lo ve en el interior del alma de los flamencos. Tiene mucho aire, son fotos abiertas para que uno no se quede con un contenido escaso, sino que profundice, a mí me gusta esa mirada. El blanco y negro es una elección acertada porque es la abstracción, hay un fenómeno de extrañamiento que te separa de la realidad. Ese es el fenómeno del arte (Juliá: 2011).

En diversos periódicos de la región andaluza se describe con gran detalle el trabajo de Ana en esta serie, en la que realiza diecisiete fotografías a blanco y negro que al parecer son las preferidas de la artista, dos murales y una secuencia de *Camarón de la Isla* en los que la brinda una vez más su visión personal sobre el flamenco; y en esta imagen en particular Ana Torralva ha conseguido captar con su cámara la riqueza del cante, toda su potencia, el ritmo de la guitarra y el baile, traspasando la agitación del sentimiento y

³⁴⁹ Conocida mundialmente con el nombre artístico de CARMEN CORTES, nació en Barcelona, el 19 de Diciembre del año de 1958, de padres andaluces. Sus primeros contactos con la danza fueron a través del flamenco. Adquiere conocimientos de danza clásica en la Escuela del Ballet Nacional. Directora Compañía de Danza Carmen Cortés. Titulada Superior de Danza en 1994. En 1990 estrena el espectáculo los "Cantes de ida y vuelta", llamado así por su origen hispanoamericano e incluido en el más tradicional y puro flamenco. Al mismo tiempo coreografía y estrena una obra de teatro-danza, "Memoria del Cobre", escrita para ella por Francisco Suárez.

³⁵⁰ Tomado de http://www.lagacetadealmeria.com/index.php?option=com_content&view=article&id=37300:el-teatro-auditorio-de-roquetas-de-mar-acoge-la-exposicion-duendes-del-flamenco-de-ana-torralva&catid=76:musica&Itemid=69

recogiendo el instante efímero del compás y el movimiento. Asimismo enseña una imagen en blanco y negro, sobria, austera, sin engaños, que tiene a la luz como aliada para alcanzar los vivaces y enérgicos contrastes que enaltecen la expresión, descubriendo la personalidad y el espíritu de esta gran bailaora. En una entrevista³⁵¹ realizada a Torralva esta afirma acerca de sus intereses y de cómo surgió su relación con el flamenco:

Llego hasta el flamenco por un tema emocional, aunque me muevo entre Madrid y Salamanca, soy de San Fernando y toda la familia paterna es de Jerez. Me gusta el folklore flamenco, la fiesta...pero no es eso lo que busco, mi hilo es Federico García Lorca, me baso en un par de conferencias que hablan del sentido dramático del flamenco. El duende no llega si no ve posibilidad de muerte. La exposición, tiene una continuación de 30 retratos de artistas de la tierra. He trabajado con la familia del Pipa, Morao, La Macanita...quizás pueda venir próximamente. Tampoco descarto un libro de la exposición, hay fotografías de actuaciones en directo, pero también quedo con ellos y hacen un pequeño concierto para mí, busco aquello que me más me motiva (Torralva, 2007).

Esta artista se acerca al flamenco, desde su lado dramático, haciendo alusión al sentido filosófico y poético de este arte, donde observa detenidamente a los artistas, inspirada por el halo de misterio y de dolor que García Lorca le dejó al flamenco. Ella pretende seguir por este camino que el escritor abrió, para adentrarse en el mundo de esta antigua tradición, que es todo un estilo de vida, y fusionarla con la fotografía, con lo que se logra una mayor expresividad, tal como lo afirma Walter Benjamin³⁵²:

El valor exhibido comienza a reprimir en toda la línea al valor cultural. Pero éste no cede sin resistencia. Ocupa una última trinchera que es el rostro humano. En modo alguno es casual que en los albores de la fotografía el retrato ocupe un puesto central. El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura en la expresión fugaz de una cara humana. Y esto es lo que constituye su belleza melancólica e incomparable (Benjamin, 1935:7).

³⁵¹En <http://defotoarte.wordpress.com/2007/04/05/la-mirada-de-ana-torralva-inunda-el-caf-con-duendes-del-flamenco>

ANÁLISIS FEMINISTA:

Como en el anterior retrato de Torralva, llegar a concluir que se trata de un retrato que se relaciona explícitamente con un enfoque feminista es un tanto complejo y encasillado. Sin embargo en este retrato de la fotógrafa se vislumbra una perspectiva más bien connotativa que se adentra en la poética dramática y angustiada de lo que representa la esencia de una bailarina de flamenco, quien este retrato muestra gran fuerza en su gesto, en la expresión de su cara y su cuerpo.

Lo que convierte este retrato de Ana, en una propuesta intimista que explora los sentimientos dramáticos del flamenco, pero al mismo tiempo, muestra el tesón y esfuerzo de una mujer bailaora, que con solo verla el espectador puede llegar a inferir que se trata de una mujer fuerte que ha sobresalido en su arte. Que para llegar al lugar que ocupa habrá tenido que recorrer caminos bastantes truncados, vencer muchos obstáculos y tal vez romper con bastantes estereotipos de lo que significa ser mujer en el ámbito artístico. Eso es precisamente lo que nos presenta Torralva con esta imagen, una mujer única, no estereotipada, ni objetualizada ni sumisa ni pasiva, una mujer como la de la imagen anterior, que se sale de todos los arquetipos establecidos por la sociedad patriarcal, mujeres que no logran ser encasilladas en el modelo tradicional de representación. Que con su cuerpo, que es básicamente su arte, logra resquebrajar las barreras impuestas para llegar a un nivel importante en su carrera.

Un retrato que plantea, así como en el *feminismo de la diferencia*, la indagación del inconsciente como medio predilecto de reconstrucción de una identidad propia, exclusivamente femenina y como lo afirma Elena Sacchetti³⁵³, desde el arte contemporáneo se proponen, así, imágenes dotadas de un elevado poder narrativo en torno a la sociedad en que se originan, pero también de cierto poder constructivo y de capacidad "de acción" sobre la misma.

³⁵³ Escritora de *El cuerpo representado y actuado en el arte contemporáneo. Aproximación a casos andaluces*. publicado en Revista de Antropología Experimental, Universidad de Jaén.

4.2.4 ANÁLISIS DE LAS FOTOGRAFÍAS DE ANA CASAS.

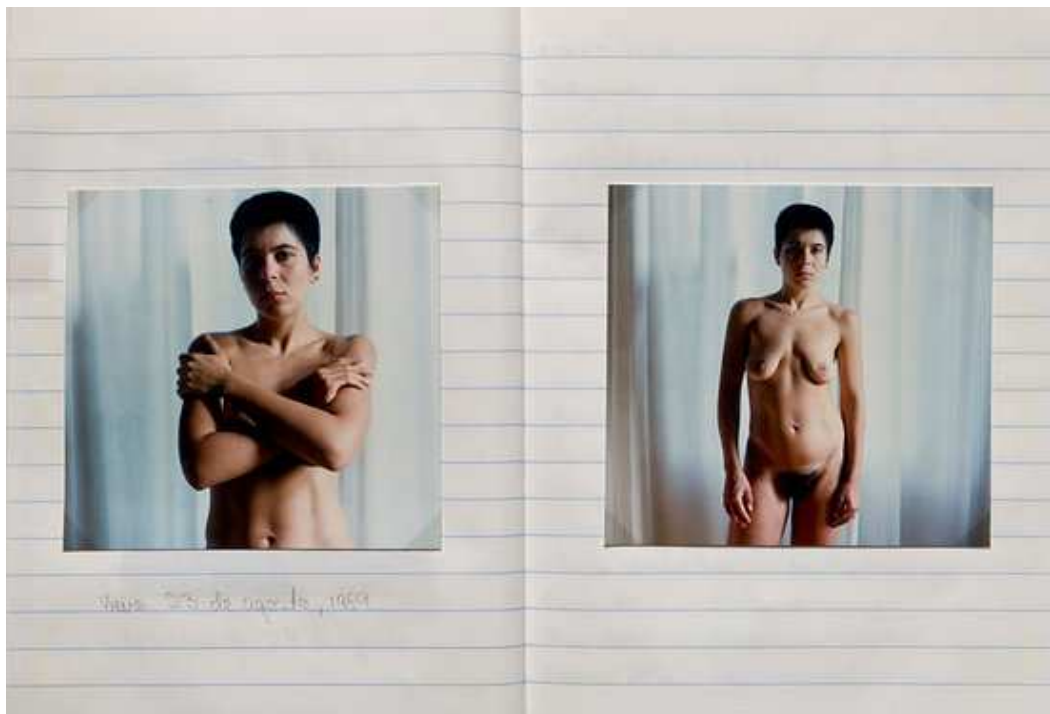
EVOLUCIÓN DE LA OBRA DE ANA CASAS RESPECTO A PLANTEAMIENTOS FEMINISTAS:

A lo largo de la obra de Ana Casas se observa un interés por el cuerpo, en este caso, por el de ella misma y el de sus familiares más cercanos, como su madre, su abuela y sus hijos. "Cuadernos de Dieta", serie que comienza en 1986 y termina en 1994, es básicamente un diario de fotos donde Ana al pasar los días y años va explorando su propio cuerpo, en el que ejerce el poder de la mirada femenina, es decir, ella misma observa su cuerpo, y cada foto es distinta, ya que algunas veces el cuerpo está más delgado o más gordo, esto dependiendo del rigor que haya tenido en su dieta. Esta serie en un comienzo fue creada solo para ella, ya que intentaba construir por medio de las diversas imágenes de su cuerpo, una imagen completa de sí misma. Cuando decide mostrarlas siente que la serie se retroalimenta y surgen varias preguntas sobre la segregación entre imagen y experiencia, donde siempre se cuestiona tanto el fotógrafo como el espectador, en dónde empieza y dónde termina la relación de la fotografía y la realidad.

En 1989 empieza con su serie "Álbum", que dura 14 años de realización y donde se ve la intención de la artista por buscar y conocer su identidad, su herencia, y combinar sus recuerdos con los de su abuela. Por medio de la fotografía, quiere afianzar y mostrar los lazos que la unen con su casa, y con la vida de su abuela, que se funde con la de ella misma.

En el 2008, realiza su serie "Kinderwunsch", donde se observa su relación con sus pequeños hijos, pero al mismo tiempo se cuestiona sobre el cambio de su cuerpo cuando está embarazada, y es allí donde en esta serie intenta explorar la compleja relación de la experiencia de la maternidad con sus dos pequeños hijos, cómo se va construyendo cada día esta relación y cómo va cambiando con el crecimiento de los hijos, donde el cuerpo materno siempre está presente en su desarrollo. En este trabajo se tendrán en cuenta estas tres series y se analizarán las siguientes fotografías:

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO



Título: Cuadernos de Dieta México-Viena, 65 Kilos.

Fotógrafa: Ana Casas Broda.

Fecha de realización: 1989.

Técnica: Fotografía: Fotografía en color, negativo 35mm.

Dimensiones: 1.10 cms x 2.10 cms.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Propiedad de la artista en su "Cuadernos de dieta" México-Viena. Otra copia en la bóveda del Museo Universitario del Chopo, de México.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

Se observa una composición de dos planos. En el primero está la figura desnuda de la fotógrafa, hasta la mitad de sus muslos, está de pie y observa a la cámara; en segundo plano se observa un fondo claro que posiblemente es una cortina, de alguna estancia de la casa de la artista.

En lo que respecta a los tonos de la imagen, fue una fotografía tomada en película de color, con tonos neutros y parejos. En cuanto a la iluminación, la luz principal se focaliza en el hombro derecho de la figura de la artista, siendo igual en el abdomen y creando un contraste de sombra con el lado izquierdo de la figura, para llevar al espectador a una perspectiva de color o atmosférica, generada por el fondo claro de la imagen. La realización de esta fotografía se encuentra unida a la serie de la artista "Cuadernos de dieta", y en el caso de esta imagen, fue su pareja, quien tomó la fotografía.

En lo concerniente a la profundidad de campo de esta imagen, es amplia ya que se ve el fondo y el motivo fotografiados nítidos y enfocados, es decir, que para su toma se utilizó un diafragma cerrado. El ángulo de la toma, es normal, ya que la cámara no presenta ninguna inclinación.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

Acerca del origen de esta serie Ana sentía que la invadía un serio problema de no saber cuál era su identidad, por lo tanto tenía que buscar algo que diera fe de su existencia. Quería hacer de esta obra un discurso propio, donde eligió mostrar una ruptura de la imagen y la concepción del cuerpo, generando un discurso sobre la fotografía, sobre una obra que no está hecha para ser vista, que es algo cerrado y privado, donde la artista comenta lo siguiente:

Cuando yo tenía 18, me inscribí en una escuela de fotografía. Tomar fotos se volvió una obsesión. Me tomaba fotos desnuda que pegaba en cuadernos de dieta y anotaba todo lo que comía. Creo que fue entonces cuando empecé a pensar que si me construía un cuerpo tendría una identidad. Continué agregando fotografías a los cuadernos, anotando lo que comía hasta 1993 (Casas, 2010).

Casas parte de una serie muy íntima, ya que se basa en su diario personal³⁵⁴ y, si se empieza por ahí, la mayoría de los diarios no se muestran a nadie, ya que se escriben cosas privadas. Pero este diario de Ana tiene algo particular ya que es un cuaderno que a lo largo de seis años la acompaña para ir descubriendo y construyendo su cuerpo tal como es; conocerlo sin ningún tipo de maquillaje, ni pose, algo sincero y real. En esta imagen, el cuerpo de Ana deja de ser algo privado y se convierte en lo público de su cuaderno de dieta, con el fin de ser observado y analizado. Casas pretende que el espectador sea partícipe de los cambios que ha tenido su cuerpo a lo largo de este tiempo; se autorretrata, porque quiere ser vista y observada, no le teme a la mirada voyerista del espectador, no le teme a que este vea su cuerpo a los 65 kilos o a los 83, con los que comenzó la serie. Este trabajo es una introspección que realiza la artista, donde presenta los cambios de su cuerpo, y busca mostrar los resultados de su dieta. Casas ve esta serie como la construcción de la identidad³⁵⁵ de su cuerpo; un cuerpo que siempre se esconde porque siempre se lleva tapado y ella en este relato escribe y fotografía cada cambio del mismo, en un proceso de completa observación de su cuerpo. Autoanálisis

³⁵⁴ La construcción de un diario personal lleno de fotografías, remite a la artista francesa Sophie Calle, para quien la mayor parte de su obra se basa en la escritura de un diario, donde pone fotos y narra sus experiencias de vida.

³⁵⁵ En esta obra el concepto de identidad se puede asociar a las teorías de Hegel en relación a la identidad que ubica el término de identidad en una dimensión histórica, y la trae al nivel psico-social. Y según la tesis doctoral de Sandra Escohotado Gil, este aspecto de la identidad es el que se desarrolla, puesto que para el estudio del arte feminista, el proceso de construcción de la identidad mujer se inscribe en el nivel psico-social. La identidad evolucionaría hacia la síntesis, o sea, lo universal concreto; una identidad relativa en proceso no es ni universalizada (tesis) ni su contrario particular (antítesis).

y autoreflexión que la llevaran a conocer la verdadera identidad del mismo, tal y como es, con sus cualidades y defectos, apropiándose de su cuerpo en cada fotografía de la serie.

Curiosamente en la imagen escogida es su pareja el que toma la fotografía, pero aun así se percibe que está dirigido por Ana, quien lo utiliza como una extensión de la cámara, ya que fija la mirada desafiante y valiente en la cámara, expresando un acá estoy yo y este es mi cuerpo, el de una mujer joven que pesa 65 kilos y quiere conocer su cuerpo; siendo este un retrato convertido en autorretrato, que logra transmitir al espectador esa intimidad y cercanía que la artista ha conseguido en la realización de esta imagen.

El decidir salir de la esfera privada y mostrar lo que ha sido vedado durante mucho tiempo, de una manera no estereotipada, porque el desnudo a que Ana enfrenta la mirada del espectador no se ciñe a los cánones de belleza establecidos, y esto es sin duda lo que menos le importa a la artista transmitir, ya que lo que realmente busca lo consigue con esta imagen: transmitir un cuerpo real, de una mujer que acepta su cuerpo, lo humaniza, y no se quiere perder el menor detalle de los cambios que hayan ocurrido a lo largo de su dieta con su cuerpo. Ana escribe su propia historia y bibliografía a través de las diversas imágenes que su cuerpo ha venido generando y de esta manera consigue tener una mirada única y subjetiva de su cuerpo. Para Casas, esta fotografía significa lo siguiente³⁵⁶:

Es parte de todo el trabajo de "Cuadernos de Dieta" y significa la necesidad de mirarme a través de la fotografía y la escisión con mi cuerpo, la brecha entre mi percepción de mí y mi imagen corporal... Estas fotos no fueron hechas para ser mostradas, son el resultado de un proceso íntimo, cerrado. Las tomaba guiada por la necesidad de mirarme, verificar los mínimos cambios que lograba con las dietas, explorar mi cuerpo desnudo desde ángulos que no me daba el espejo. Dan cuenta de la fisura entre mi cuerpo y su imagen, de la profunda necesidad de construir una imagen de mi misma. Y al mostrarlas, me permiten convertirme en observadora de esa grieta y transformarla en el tema de la obra. Estos cuadernos abren preguntas sobre la disociación entre la imagen y la experiencia, la perturbadora e inasible relación entre la fotografía y la realidad. No la hice para mostrarla, quería mirarme, pero al mostrarla al público quiero hablar de esa brecha entre el cuerpo y la imagen (Casas, 2010).

³⁵⁶ Tomado de la entrevista realizada por mail a la fotógrafa para este trabajo, que se encuentra completa en los anexos del mismo. Pág. 532.

ANÁLISIS FEMINISTA:

Se considera esta imagen de enfoque feminista, ya que la artista es consciente de su libertad individual para la proyección que hace de sí misma en su obra fotográfica, y además representa una visión intrínseca de su cuerpo, siendo lo más relevante en esta imagen la necesidad de construcción de un cuerpo, y cómo de esta manera la artista construyendo su cuerpo a partir de diversos fragmentos de muchas fotografías encontraría una identidad.

Esta construcción de identidad por parte de Casas se relaciona con la propuesta de Griselda Pollock, quien discute sobre la intervención en el campo discursivo sobre que "mujeres" pueden ser el tópico de análisis feminista, ya que la categoría "mujeres" debe forjar sus propios discursos y experiencias, los cuales originan y formulan este símbolo como parte de la construcción de regímenes de clase, raza, así como de género y sexualidad.

Es en este momento cuando las corrientes feministas confrontan las construcciones de "mujeres" promoviendo *deconstrucciones*, que narran el cuerpo femenino determinado no por su esencia, sino como un todo que promueve diversos imaginarios. Del mismo modo la imagen, busca esa construcción de identidad desde el cuerpo, lo que se relaciona con lo dicho por Butler, quien pretende desechar la categoría mujer por estar ligada a una esencia previa. Tanto ella como, Pollock argumentan la construcción de la identidad como algo patriarcal; sin embargo en la imagen de Casas estos patrones son alterados, fragmentando la órbita cerrada y de auto-identidad que es lo que establece la exigencia ineludible para la obtención de la pluralidad y las diferencias.

Igualmente esta imagen que Casas enseña se puede equiparar con las ideas del *feminismo de la diferencia* ya que éste demanda la existencia de un pensamiento de la diferencia sexual y la diversidad de todas las mujeres, un pensamiento de la diferencia que logra definir una nueva identidad de mujer, que va más allá de la estructura patriarcal, y es esto precisamente lo que busca Casas con esta imagen fotográfica. Ella empieza observando su cuerpo

y escribiendo notas sobre él, en un proceso totalmente íntimo y solitario, donde la construcción de identidad es impuesta únicamente por las consideraciones que Ana tenga de las imágenes de su cuerpo; en este momento no busca la opinión de nadie, no le preocupa crear una imagen para que el espectador admire o enaltezca su cuerpo, solo busca conocerse ella misma, dejando atrás una serie de ideas y conceptos patriarcales acerca de un cuerpo ideal. Para Ana nada de esto importa, no es relevante para la construcción de su imagen, un conjunto de reglas que ella no hizo, ni la identifican; para Ana lo relevante en la construcción de su identidad por medio de esta imagen son sus verdaderos sentimientos y deseos, es decir, una búsqueda para ella, de un cuerpo que la haga feliz a ella, un cuerpo sin maquillaje, que es real y que se exhibe frente al lente de la cámara.

Un cuerpo, que llegará a ser visto por la mirada de un espectador, que según Irigaray, en el momento en que la mirada domina el cuerpo, este pierde su materialidad ya que el ojo objetiva y enriquece, ya que en la cultura actual predomina la mirada sobre los otros sentidos y es acertado preguntar qué ha pasado con la percepción de una imagen desde el olfato, el gusto y el tacto, si la mirada del espectador es la que está allí y es hegemónica ante los otros sentidos. Es precisamente una imagen como la de Casas la que puede integrar todos estos sentidos del espectador llevándolo a ir más allá de la mirada, generando un enriquecimiento de las relaciones corporales, desde la representación visual de un desnudo fotográfico³⁵⁷, que desde la perspectiva de Casas se debe llamar un “cuerpo fotográfico”.

³⁵⁷ En su ensayo *Género, Diferencia sexual y Desnudo fotográfico*, de Abigail Solomon-Godeau, ella describe que para abordar un desnudo fotográfico hay que tener en cuenta datos culturales y psíquicos sobre los cuales se basa su composición, ya que aunque el desnudo como forma estética privilegiada actúa a nivel simbólico, el efecto que produce, la naturaleza y las condiciones de su recepción y de su consumo actúan igualmente sobre el imaginario.

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO



Fig.38

Título: Viena, 29 de Mayo de 1992, de la serie "Álbum".

Fotógrafa: Ana Casas Broda.

Fecha de realización: 1992.

Técnica: Vintageprint

Dimensiones: 28.2 x 28.5 cms

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Propiedad de la artista.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

En esta imagen en blanco y negro, se observa una composición abierta de dos planos, en el primer plano se ven dos mujeres; al lado izquierdo, se observa una mujer adulta joven con su cuerpo desnudo y al lado derecho tomada de la mano de esta se encuentra una mujer adulta mayor desnuda también. En segundo plano, en la parte superior de la imagen se observa una pared blanca, donde se ven las sombras de las mismas y en la parte inferior se distingue el suelo cubierto con una alfombra.

Respecto a los tonos de la fotografía, se observan características cromáticas de la escala de grises, en los bordes de la parte superior de la imagen se aprecian los tonos más oscuros de la fotografía y la piel de la mujer joven es de tono más oscuro que la mayor. En cuanto a la iluminación la luz frontal revela detalle y deja ver la textura de la piel, así como unas sombras suaves y difusas. En lo referente a la perspectiva de la imagen es lineal, ya que la genera la línea que separa la alfombra y la pared.

En lo que tiene que ver con la profundidad de campo de esta imagen es amplia ya que todos los elementos de la composición de la misma se ven enfocados, es decir, se usó un diafragma cerrado para la realización de la misma. En cuanto al ángulo de la toma, es normal, con cámara recta, sin ninguna inclinación.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

Esta imagen de Ana Casas, pertenece a una serie completamente inspirada en su abuela y en el vínculo que siempre las unió, que fue su interés en la fotografía. De joven su abuela tenía una cámara y sentía gran pasión por la fotografía, ya que tomaba fotos de escenas de la vida cotidiana vienesa, como retratos a amigos y familiares.

Cuando Ana era niña su abuela la fotografiaba, de manera que cuando entró en su adolescencia se vio atraída por estas imágenes de su infancia que veía en el álbum familiar y fueron tomadas por su abuela. En ese momento empezó a sentir que a su abuela y a su familia las unían mucho estas imágenes fotográficas, ya que en el transcurso de su vida había viajado de un lado para otro y nunca había estado vinculada a un lugar fijo, debido a que su padre era andaluz, pero se instaló en Nueva York, su madre era de Viena, pero se trasladó con ella a México, y, finalmente los recuerdos de su abuela y de la infancia quedaron en la casa de Viena. La necesidad de unir su vida, en un solo lugar y espacio la llevó a la creación de esta serie de historia familiar, donde sentía que si su abuela la fotografió de pequeña en los momentos de su infancia para que no los olvidara, ella tenía que devolverle ahora esos sentimientos de amor y nostalgia. De esta manera empieza con esta serie, que culmina con un libro publicado en el 2000 por la editorial Mestizo, y una exposición en donde no solo presentaba las fotos de ella y su abuela desnudas y unidas sino también incluyó textos, videos y objetos de su historia familiar.

De esta serie se puede afirmar que es una continuación de sus "Cuadernos de Dieta", con un nuevo personaje, pero con la misma necesidad de construir y relatar un proceso de búsqueda de identidad que lleva a la artista a una indagación de la memoria, de observar las fotos de su infancia y no saber si sus recuerdos eran los que vivió o sólo le quedaban los que están representados en esas fotografías.

La imagen analizada se estructura por medio de dos ejes fundamentales que son la casa de la abuela y de la infancia y el cuerpo de las dos; estos dos

elementos giran en torno a la fotografía, que permite fijar la mirada, dejar a los demás entrar en una imagen que Casas abordó como tema central, una relación familiar, la historia de sus antepasados y cómo se construye el cuerpo dentro de la búsqueda de identidad.

Para la realización de esta serie Ana se sumergió en una investigación en los álbumes de familia³⁵⁸, en las fotos de sus antepasados, en sus diarios de infancia y en los de su abuelo, dándose cuenta que su necesidad de tomar fotos y contar historias con un lenguaje visual había sido transmitido por su abuela, quien tomó fotos de su madre antes de morir, y también se hacía autorretratos en el espejo año tras año. Ana describe esta serie de la siguiente manera³⁵⁹:

La afición de mi abuela por la fotografía y los usos que llegó a darle, me permitieron también enunciar algunas otras cualidades que me interesan de este medio. Por un lado, me brindó el acceso a las imágenes que ella tomó durante toda su vida, así como a otras generaciones y a periodos clave de la historia de la humanidad como la primera y segunda guerra mundial. Por otro lado, me mostraba la forma en que la fotografía entrelaza nuestros deseos con la representación de los medios de comunicación en el mundo contemporáneo. Ahora sé que mi abuela fue testigo de un tiempo que ha marcado profundamente mi vida, sus fotos son muestras de afecto y a la vez rastros de momentos que nunca terminaré de descifrar. Fue la relación con ella, el silencioso lazo a través de la cámara, lo que me ha hecho percibir a la fotografía como un acto de atención y una forma de relacionarme vitalmente con el mundo (Casas, 2008).

A su vez estas fotografías la unen con el mundo contemporáneo de los medios de comunicación, ya que su abuelo salía en la televisión y su abuela lo retrataba, desde la sala de su casa a la pantalla del televisor, ya que este salía con frecuencia en los medios y de niña la hacía posar frente al televisor, donde la fotografía pasaba a ser una reparadora de ausencias.

³⁵⁸ Para Ana, tal como lo afirma Armando Silva en su libro *Álbum de la Familia*: El álbum de familia es un recuerdo un residuo, un pedazo de cuerpo, un archivo de sustancias comestibles y de objetos emblemáticos, maquillaje, cortes de tijera, descabezamientos o disfraces, el cual corre parejo con la construcción de la percepción del cuerpo y de sus evocaciones. Es parte de la identidad de la tribu, o sea que, así como el cuerpo se somete aun régimen de percepción donde el mismo es espacio, donde se supone un aquí y un ahora, también la percepción del álbum es la de un cuerpo que se presenta en distintas funciones de la vida en sociedad o privada y a su vez en trozos de él, donde la familia re-escribe íntimas pasiones que se relacionan en actos de la infancia. Pág. 81.

³⁵⁹ Tomado de la web de la fotógrafa <http://anacasasbroda.com/album.html>

Esta serie de Casas, que se crea en lo cotidiano de una esfera privada, transmite dudas para que el espectador se cuestione, y en palabras de Angélica Abelleira³⁶⁰ es interesante ver como surgen preguntas tan íntimas pero a la vez que afectan a una gran cantidad de individuos, como pueden ser, ¿me miro para olvidarme? ¿Mi casa es mi cuerpo o mi memoria? ¿Qué tanto de nosotros es olvido? ¿Cómo retratar las alucinaciones y los huecos de nuestra propia historia? ¿Logrará la desnudez de la piel mantener intacto el misterio? Estas dudas retroalimentan toda esta creación familiar donde Ana no sabe aun si sentirse como fotógrafa, ya que cree que no toma la cámara para captar todo compulsivamente, tampoco circunscribe su interés a la técnica, sino en la experiencia de tomar una foto y la posibilidad de que algo se transforme, sea en ella o en el retratado y asume la fotografía como una búsqueda donde se enfrenta a un lenguaje visual que la ayuda a descifrar momentos y vivencias pasadas.

En el año de 2002, antes de morir su abuela, ésta le dijo: “Me siento mejor desde que recuerdo menos”³⁶¹. Ella se inquietó por aquel estado donde algo se borra, reflexionó sobre la línea sutil de desmemoria/certeza y prorrogó con su deseo de forjar esos retazos que desde niña había conocido de historias ajenas. Después de 14 años de estar sumergida en esta serie, algo había fluido en ella, algunas veces se observaba con obsesión para olvidarse y aún no descifraba las claves para desvelar el secreto de su casa, construida de cuerpo y memoria³⁶². Para Manuel Rodríguez,³⁶³ un fotógrafo queda reflejado en las fotografías que realiza; su personalidad y forma de afrontar la vida se transfieren a sus imágenes, y afirma que no sabe si esto será cierto en general, pero en el caso de Ana Casas Broda, no cabe duda de la veracidad del acierto.

³⁶⁰ Periodista cultural freelance, especializada en artes visuales. Integra el Grupo de Reflexión sobre Economía y Cultura y el Museo de Mujeres Artistas Mexicanas.

³⁶¹ Texto publicado originalmente en el diario “La Jornada Semanal” el 04 de agosto de 2002.

³⁶² Este fragmento de dolor y pérdida y confusión sentido por Ana, se relaciona con lo afirmado por Boris Kossoy en su libro *Fotografía e Historia*: Toda fotografía representa en su contenido una interrupción del tiempo y por lo tanto de la vida. El fragmento seleccionado de lo real, a partir del instante en que fue registrado, permanecerá para siempre interrumpido y aislado en la dimensión de la superficie sensible. Sin antes ni después, este es uno de los aspectos más fascinantes en términos del instante continuo recortado de la vida que se confunde con el nacimiento de lo discontinuo del documento. Pág.36

³⁶³ Periodista de <http://www.elangelcaido.org/libros/005libro.html>

ANÁLISIS FEMINISTA:

Cuando se ve esta imagen de Ana Casas no se puede dejar de pensar en que definitivamente es una imagen con un marcado enfoque feminista, que se sale de los cánones establecidos, que se aleja de los estereotipos en lo que refiere a la idealización y objetualización del cuerpo femenino, porque esta imagen no comparte para nada estas características; sin duda Casas presenta una nueva narración femenina y feminista, que muestra dos cuerpos desnudos de dos mujeres reales, comunes y corrientes.

Y se intuye que estos cuerpos de dos mujeres han comenzado por medio de su singularidad corporal a buscar su propia identidad, dejando atrás muchos tabúes y prohibiciones acerca de lo que se quiere mostrar en una imagen y están dispuestos a asumir este nuevo reto, revelarse ante la sociedad tal como es. Por medio de esta fotografía la artista pretende convertir a la mujer de un objeto pasivo de la representación patriarcal, en un sujeto que habla y describe sus propias vivencias y sentimientos.

Del mismo modo se genera una tensión en el espectador, que tal vez no esté acostumbrado a observar cuerpos desnudos de mujeres mayores, y esta imagen de Casas lo hace, muestra el cuerpo desnudo de la abuela de Ana. Tradicionalmente estos cuerpos de mujeres como ella han estado ocultos, ya que nunca fueron objeto de deseo de la mirada masculina y por lo tanto no tenían que ser mostrados.

Igualmente este cuerpo de la abuela de Ana presenta una cruda realidad, que padecen muchas mujeres, que es la pérdida de un seno a causa del cáncer de mama, donde no queda otra opción que extirpar el seno, para salvar la vida de la mujer, y en esta imagen Ana no tiene ningún pudor ni mucho menos vergüenza de mostrarlo, de hacerlo público, porque es algo irremediable, pero que le sucedió al cuerpo de su abuela y ya no se puede hacer mucho por enmendarlo. Tal vez lo único que se puede hacer sea reconciliarse con ese cuerpo y enfrentar esa nueva realidad tal como lo hace su abuela, quien no le teme a posar frente a la cámara desnuda, siendo una

acción que aun debe ser difícil para la gran mayoría de mujeres que temen enseñar su cuerpo, y cómo no van a temer si hasta el momento siempre se les ha juzgado o valorado por como tengan el cuerpo.

La relación que se origina entre Ana y su abuela, hace referencia al *eminismo italiano de la diferencia*, donde se plantea la sujeción de un orden simbólico neutro, que ha liberado la potencia alegórica de la figura materna. Por lo tanto no era casual que las diferencias entre mujeres se hubiesen nombrado en relación con la madre, de esto nace el concepto de *affidamento*, el cual es la relación política y vinculante entre dos mujeres diferentes, que dan vida al deseo personal de existencia y de intervención en el mundo, y es de esta manera como se siente la cercana relación entre Ana y su abuela, quienes no temen mostrarse ante la cámara fotográfica.

De la misma forma esta imagen se basa en las premisas establecidas desde el *feminismo francés de la diferencia*, donde Irigaray plantea como importante definir el pensamiento de la diferencia sexual y la diversidad de todas las mujeres y por medio de este se pueda llegar a definir una nueva identidad de mujer, que va más allá de la estructura patriarcal; esto basado en la teoría psicoanalítica de Lacan, en una definición de la identidad femenina independiente, desvinculada de la identidad masculina, creando el concepto de diferencia sexual y la necesidad de un orden simbólico nuevo. Irigaray propone crear otro lenguaje para representar a la mujer, ya que el cuerpo femenino, con sus fluidos, cambios y ciclos, contiene la clave, y la realidad femenina de los cambios, la inestabilidad e incluso la contradicción no puede ser comprendida, desde los parámetros de la razón masculina. Esto se fundamenta en el psicoanálisis y utiliza la indagación del inconsciente como medio predilecto de reconstrucción de una identidad propia, exclusivamente femenina. De esta manera Ana busca su identidad, a partir de su imagen, desnuda al lado de su abuela, donde busca aceptar y reconocer su cuerpo y al mismo tiempo desmitificar la idea de no mostrar el cuerpo femenino real tal como es y como lo sienten estas dos mujeres en un contexto actual.

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO



Fig.39

Título: Leche, de la serie "Kinderwunsch"

Fotógrafa: Ana Casas Broda.

Fecha de realización: 2008.

Técnica: Fotografía: Fotografía digital en color.

Dimensiones: 50 x 60 cms.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Propiedad de la artista.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

En esta fotografía digital en formato horizontal, se observa una composición abierta con dos planos, donde en el primer plano se ven los pechos de una mujer adulta, el del lado izquierdo de la imagen está siendo apretado por la mano de la misma mujer, y el del lado derecho yace sobre el torso de la misma y se ve un pedazo del brazo de la mujer. En segundo plano se observa un pequeño detalle de un fondo blanco que es asemeja a una pared.

En lo referente a los tonos de la imagen se aprecia una escala cromática neutra y suave con color rojo y piel, pero muy suave, casi rosa en los pezones. Ciertos tonos verdes y violetas en las venas que recorren los pechos y también se observan pequeñas gotas de color blanco que salen del pezón de la mujer. Del mismo modo el fondo es blanco, lo que genera una sensación de profundidad, originando una perspectiva atmosférica.

La profundidad de campo en esta imagen es amplia, ya que en toda la composición presenta el motivo fotografiado y el fondo nítido. A su vez el ángulo de la toma es normal, y no presenta ninguna inclinación, sólo cámara recta.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

Esta imagen de los pechos de Ana, llenos de leche, pertenece a la serie *Kinderwunsch*³⁶⁴, donde en la primera parte del proyecto la artista busca transmitir al espectador cómo fue su vivencia, un tanto compleja para ella, de la experiencia por la que logró quedar embarazada; ya que al no resultar embarazada de la forma convencional tuvo que acudir a procesos de fecundación artificial, desde donde surgió una relación complicada con los médicos y con su cuerpo, pues este tenía que someterse a diferentes intervenciones. Es en este momento de confusión y angustia donde por medio de un vocabulario visual Casas siente la necesidad de hablar de maternidad, de enseñar los cambios que se originan en su cuerpo y empieza a construir una narración sensorial, donde todos estos puntos son los que establecen un proceso de recuerdos y diversas vivencias de su propia infancia se enlazan a la relación que empieza, desde el útero con sus hijos. Un proyecto que en palabras de Casas no es racional sino que busca llegar al riesgo existencial.

Sin duda esta serie sigue siendo una continuación de las dos que ya se han visto de la artista, ella sigue buscando, explorando dentro de su vida, porque es prácticamente un diario de su vida, con imágenes fotográficas, lo que muestra al espectador, donde han quedado plasmadas toda clase de sentimientos y deseos personales e íntimos que no quiere olvidar y surge en ella el deseo de fotografiarlos, de fijarlos en una imagen³⁶⁵.

Esta fotografía refleja una situación particular de la artista, que era la aspiración de tener un hijo, de quedar embarazada; de ser habitada por un cuerpo ajeno y perfecto, que se formaba y alimentaba dentro de ella. Tener la experiencia de parir, de tener los pechos llenos de leche, sentir el delirio de los primeros meses, donde se forma un espacio atemporal, sin forma, donde día y

³⁶⁴ *Kinderwunsch*: Unión de las palabras niño y deseo, en alemán. Se usa para hablar del deseo de tener hijos, de lograr un embarazo o de la infertilidad.

³⁶⁵ Según Víctor Burgin en respuesta a la pregunta sobre el posible origen de un deseo de fotografiar, el afirma que el origen de la fotografía es idéntico al origen de la pintura, al origen de cualquier deseo de la imagen y hace referencia al famoso mito de Plinio, sobre la hija del alfarero que dibuja en la pared la sombra de su amante a punto de partir, para acordarse de él. Burgin sostiene que este origen mítico de la pintura, recuerda que el origen de la imagen gráfica es el retrato, y que el origen del retrato esta en el deseo de protección contra la pérdida del objeto y la pérdida de identidad, donde surge una idea psicoanalítica del deseo como representación continua y sustitución por una carencia o una pérdida, donde este deseo en sentido literal y figurado, da con el relato de la concepción de la fotografía. Tomado del libro *Arder en Deseos, la concepción de la fotografía* de Geoffrey Batchen, pág. 114.

noche ocurren sin divisiones. Y cómo más se puede transmitir el placer de un pequeño cuerpo pegado a ella, a su pecho, el cual amamanta cada tres horas, donde surgen muchas emociones y sentimientos complejos como el ensueño y el agotamiento; tantos transtornos intensos, contradictorios, y sorprendentes. Y en algún momento un deslizamiento a otra escena, un movimiento imperceptible, radical. Cómo más sino evidenciándolo con una fotografía, y todos estos sentimientos encerrados en ella, los exorciza por medio de esta imagen.

ANÁLISIS FEMINISTA:

Desde un enfoque feminista esta serie de Ana se basa en un deseo personal de tener un hijo, que en palabras de la artista se describe así³⁶⁶:

El desarrollo de Kinderwunsch comprende un largo periodo de tiempo y la selección que aquí presento es una pequeña parte del proyecto. A lo largo del último año también he estado escribiendo textos que acompañan a las imágenes construyendo una narración que aborda otra esfera de la experiencia de la maternidad. Kinderwunsch explora la complejidad de la experiencia de la maternidad y de la relación entre mis dos hijos y yo. Su columna vertebral es este tejido en constante cambio de las relaciones entre nosotros en el proceso de convertirme en madre y de la construcción de la identidad de ellos. Como en mis trabajos anteriores, el cuerpo y la casa son ejes fundamentales del proyecto. En un principio, deseaba vivir profundamente la experiencia de un embarazo. Pasé cinco años sometiénome a tratamientos de fertilidad. Cuando nació Martín, mi primer hijo, tenía treinta y ocho años. Me sumergí por completo en esa vivencia y dejé de fotografiar. Ya muy cerca de sus tres años retomé las fotos. Desde entonces no he parado de fotografiar. Insomnio, pensamientos circulares. De pronto me encuentro en un paraje que me aterra. Un tránsito lento y tortuoso por un túnel oscuro. Mi cuerpo me urge a entrar, a escuchar. Los recuerdos que se agolpan en el cuerpo. Me quedo quieta, escuchando la voz que habla en mi cabeza. Alerta. Replegada hacia adentro, ensimismada, suspendida entre dos tiempos. Miedo a moverme, cualquier movimiento puede provocar un derrumbe, dejar salir monstruos insospechados, aterradores. Mi miedo de niña. El miedo a lo de adentro (Casas, 2011).

Esta imagen que Ana enseña es toda una apropiación de esta parte de su cuerpo, que son sus senos, con los cuales va alimentar a sus hijos, es decir, busca transmitir al espectador esa sensación que fue para ella el sentir que de sus pechos salía el alimento para sus hijos, ya que siempre tuvo un gran deseo de ser madre, y con esta serie crea todo un relato a partir de ese anhelo, de ver cómo a medida que pasa el tiempo su cuerpo va cambiando, lo que le

³⁶⁶ Tomado de http://www.literalmagazine.com/english_post/kinderwunsch-ninos-y-deseo/

interesa mucho, y del mismo modo van naciendo unas relaciones muy estrechas con sus hijos³⁶⁷.

Del mismo modo esta imagen del deseo de embarazo de Ana se relaciona con lo dicho por la feminista francesa Luce Irigaray, que reconoce el tema de la anulación de la figura de la madre, ya que a esta se impone la ley del padre, que prohíbe el deseo de la madre, ocasionando que la sociedad y la cultura funcionan sobre un matricidio, un asesinato de la mujer-madre, necesitado para el establecimiento de un orden nuevo, el orden patriarcal, un orden dado a las mujeres, un orden no generado por ellas. El orden social patriarcal lo quiere así, la madre tiene que estar prohibida. El padre prohíbe el cuerpo a cuerpo con la madre. Lo imaginario y lo simbólico de la vida intrauterina y del primer cuerpo a cuerpo, con la madre son abandonados, desaparece la cultura del nacimiento. La femineidad materna surge de la perspectiva del psicoanálisis freudiano y lacaniano. ¿Por qué Freud? ¿Por qué Lacan? ¿Por qué aprobar su autoridad "patriarcal"? Para Freud, la mujer y la madre se superponen, basándose en este supuesto que la salida esencialmente femenina corresponde a la maternidad. Sin embargo, posiblemente es oportuno recordar que Freud no terminó de responder a la pregunta sobre ¿qué quiere una mujer?, lo que permite pensar que el universo de lo femenino no se cierra con la maternidad. Mientras que para Lacan la experiencia demuestra que tras la maternidad se encuentra una mujer. Que sea una mujer y no "La Mujer" es algo que no pasa desapercibido en la enseñanza de Lacan, en la medida en que el conjunto universal de "La Mujer" no existe. Lacan se distancia de la obra freudiana y de los posfreudianos al recordar que una mujer es, no toda madre, antes bien, en ocasiones es más mujer que madre.

Y esta imagen de Ana no niega ese postulado de Lacan, ya que ella se siente mujer, con ese mismo cuerpo que tiene que es el que biológicamente le ha permitido ser madre.

³⁶⁷ Esta obra de Ana se fundamenta en mostrar los cambios producidos por el embarazo, que también lo explora la artista americana Mary Kelly en su obra *Post Partum Document*, creado en 1982, en la que problematiza el concepto de la maternidad en la sociedad patriarcal y rechaza completamente la figuración literal del cuerpo femenino por el proceso de objetualización a que lo ha sometido el patriarcado, donde presenta materiales diversos y datos recogidos a lo largo de los primeros años del niño, con el objetivo de hacer una reflexión sobre la construcción de la subjetividad femenina por medio de la maternidad apoyada en las teorías de Lacan. Y así como Ana, Kelly se enfoca en la construcción de la mujer, ya que por medio del hijo se juzga su capacidad para el desempeño del papel de la maternidad.

4.2.5 ANÁLISIS DE LAS FOTOGRAFÍAS DE ISABEL MUÑOZ.

EVOLUCIÓN DE LA OBRA DE ISABEL MUÑOZ RESPECTO A PLANTEAMIENTOS FEMINISTAS:

A lo largo de la obra de Muñoz se observa un eje donde el cuerpo femenino está asociado al movimiento, a las formas y también sin lugar a dudas se relaciona el cuerpo, y con la raza, es decir con diferentes culturas. Esta fotógrafa se ha caracterizado por tener una obra bastante prolífica y a lo largo de su carrera se pueden encontrar casi 33 series fotográficas.

Para la realización de este trabajo se revisaron sus diversas series, y de estas se escogieron tres imágenes, las cuales establecían un patrón similar a los objetivos planteados por esta investigación. Las series son:

En la serie "Fragmentos", del año 1995, Muñoz se plantea reflejar las formas abstractas y los movimientos de dos cuerpos, uno femenino y otro masculino; presenta imágenes limpias y nítidas en las que se confunden las formas femeninas con las masculinas, buscando una construcción del cuerpo humano basado en diversos gestos, poses y expresiones del mismo.

En la serie "Burkina Faso", de 1998, se observa el cuerpo, y en este caso también fragmentado y detallado de una mujer africana de color; y es en esta serie donde Muñoz se plantea un interés en la vida y dignidad del ser humano, buscando a su vez la espiritualidad y el misticismo que rodea las danzas y rituales de estas mujeres africanas, donde hay cuerpos que se mueven, que viven, y que en la relación de esta obra así como en diversas obras, que ha realizado a lo largo de su carrera, explora lo que tiene que ver con las diferencias en la raza y el sexo. Y esto es precisamente lo que busca Muñoz con esta serie, mostrar esa gran variedad que compone y completa a todos los seres humanos.

En la serie "El imperio de los Sentidos", que comenzó en 2002, y aún continúa realizando, indaga su interés por las formas eróticas y sensuales que transmite el cuerpo humano en sus diferentes movimientos y expresiones. De Muñoz se analizarán las siguientes imágenes, que se encuentran en las tres series antes mencionadas:

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO



Fig.40

Título: Fotografía de la serie "Fragmentos", Imagen 5 de 9.

Fotógrafa: Isabel Muñoz.

Fecha de realización: 1995.

Técnica: Fotografía a blanco y negro, proceso de platinotipia³⁶⁸.

Dimensiones: 70 x 30 cms.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Galería Blanca Berlín. Negativos propiedad de Muñoz.

³⁶⁸ Son contactos de gran formato, que se copian directamente del negativo, utilizando el antiguo proceso del platino, donde Muñoz prepara el papel aplicándole una solución de platino. Luego el papel se pone en contacto con el negativo, siendo del mismo tamaño, y son expuestos a la luz bajo una gran prensa de contactos. Por último las imágenes son reveladas y lavadas en grandes bandejas. Ver más en <http://www.isabelmunoz.es/>

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

En esta imagen blanco y negro de formato vertical se observa una composición de dos planos. El primero muestra lo que sería un retrato de tres cuartos o plano americano, pero cabe anotar que no muestra la cara de la persona retratada si no que va hasta la parte del cuerpo donde comienzan los hombros. Se percibe un cuerpo de mujer adulta, del cual se observa un pecho, y en su lado izquierdo choca con un cuerpo semejante, que se une al otro desde los glúteos, siendo mínima la distancia que los separa. De este segundo cuerpo se aprecia la parte trasera del cuerpo desde los muslos, hasta el inicio de los hombros. En segundo plano se vislumbra un fondo negro, que indica una fotografía realizada en estudio.

Respecto a los tonos de la imagen, se caracterizan por un fuerte contraste, ya que el fondo, presenta un tono oscuro, llegando a ser negro, que difiere muy bien con los tonos claros y medios que se observan en los cuerpos de la imagen. La luz principal se enfoca en generar contundentes tonos claros en la zona de los glúteos de los dos cuerpos, crea un efecto tridimensional, creando poca sombra y tornando la textura de la piel lisa y firme. La perspectiva de la imagen, la ilusión de profundidad del espacio y tridimensionalidad de la fotografía se crean por el contraste del fondo oscuro con los cuerpos claros, por lo tanto se ve una perspectiva atmosférica.

En lo que se refiere a la profundidad de campo de la imagen³⁶⁹, se ve toda la composición enfocada y nítida, lo que quiere decir que se usó un diafragma cerrado, para obtener una profundidad amplia. El ángulo de la toma, no presenta ninguna inclinación, y esto quiere decir que es normal.

³⁶⁹ Para la realización y producción de sus fotografías Muñoz siempre utiliza los siguientes materiales fotográficos: flashes, cámara analógica de medio formato, Hassel dura, o Mamiya C7, Canon digital, con todos los objetivos.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

En esta imagen de una parte de un cuerpo humano, Isabel Muñoz busca contar una historia, que viene atada a una forma de retratar, y en este caso capta una parte del cuerpo, que en palabras de la artista, esa parte del cuerpo podría ser de cualquier persona, lo que le permite tener una imagen abstracta que le permitirá al espectador (el cual es para Isabel la persona con que se va a compartir esa imagen), poder crear, poder imaginar, poder ser eso, ser cualquier cosa, lo que hay en la imagen. Con esta fotografía la artista busca la ambigüedad del ser humano, ahondar el misterio y encontrar esa parte imprecisa que se encierra en todos, donde crea una imagen, que es testigo de realidades, donde lo principal es dejar que el espectador interprete³⁷⁰.

Un tema que la ha acompañado en casi todas sus series, es ese interés que despierta en ella el cuerpo humano; siempre es un tema que le sigue fascinando y que intenta mostrar desde su experiencia personal, ya que para ella el cuerpo habla de lo que se es, y al hablar del cuerpo busca un pretexto para poder hablar del ser humano, hablar de la vida, sacar toda esa parte bella y positiva que hay hasta en las partes más oscuras, porque ella cree que hay belleza, y que por medio de una fotografía, con un impacto en el lenguaje visual del espectador Muñoz llega a conseguir una estética que en esta imagen, relaciona el cuerpo, con una mirada artística y poética.

Todo esto lo enlaza y lo realza con el blanco y negro de la imagen del cual dice que es intemporal, y que le gusta encontrar en el blanco y negro, el misterio, ya que ejerce sobre la imagen un poder oculto, un tejido y una textura que se mezclan entre sí, y que le permite jugar con esa realidad, dejar un secreto, en sus propias palabras³⁷¹:

³⁷⁰ En este punto es importante conocer el punto de vista de Hans Belting, que se relaciona con esta postura de Isabel, donde él plantea que la cuestión que expresa la fotografía acerca del cuerpo que documenta de manera que representa al ser humano en ese cuerpo, siendo una respuesta que se encuentra a la mano, pues en su siglo y medio de historia de la fotografía, esta ha escenificado de manera tanto distinta como al cuerpo, como al ser humano.

³⁷¹ Tomado de la entrevista realizada a Isabel Muñoz, ver más en entrevista *A solas con Isabel Muñoz* <http://www.youtube.com/watch?v=PDBtnSNbB1g>

No me gusta que todo este contado hay que mantener el misterio, el secreto, guardar cosas, ya que una obra no está terminada hasta que la termina la persona que la va a compartir contigo, sin embargo hay temas que tienen que ser en color y estas siendo testigo de una realidad y no quieres que haya lecturas equivocadas (Muñoz, 2011).

En esta imagen Isabel tiende a ver el cuerpo como un libro que expresa sentimientos y belleza, lleno de movimientos y de formas concupiscentes, donde la abstracción de la desnudez se torna sublimadora. Un erotismo de líneas suaves, casi minimalistas, que se perfilan paradójicamente con la voluptuosidad del amor y el desamor.

Según Kosme de Barañano³⁷², esta serie de Muñoz posee una mezcla de musculosidad, delicadeza, de atmósfera íntima, mostrando pequeños detalles de grandes cuerpos, y al igual que el fotógrafo estadounidense Edward Weston, Isabel entiende que mientras el dibujo o la pintura tienen un lenguaje propio, la fotografía cita de la realidad, toma una aparición de la realidad con el "objetivo", y al elegirla la simplifica. El detalle y fragmento como protagonista de la imagen, se incorporan en la paradoja de la simplificación, donde se extiende el objeto de la mirada, el torso o cualquier parte del cuerpo se convierten en un componente exento; la fotografía deja de ser reportaje y se convierte en obra autónoma. En el fondo subyace en esta fotografía, transversalidad más que transparencia. Con la fotografía la realidad del espejo reaparece en el plano separado del soporte, y para el año 1858 Teophile Gautier señaló "nuestro siglo, atareado, no siempre tiene tiempo para leer, pero sí para ver", sentencia cuya vigencia sigue siendo actual.

Del mismo modo esta imagen se ubica en una dimensión de duplicado donde con el mismo lenguaje enigmático y misterioso Isabel sitúa al espectador, en la parte de la imagen que es "verdadera" o en la que se refleja, relacionándose con el postulado de Lacan, donde la conciencia del yo comienza en el estadio del espejo de la temprana infancia como cognición de una imagen ante la que el yo reacciona, pero el yo también posee una imagen de sí mismo, la que se puede controlar en el espejo.

³⁷² Profesor de Historia del arte y comisario de la galería Dolores de Sierra, en Madrid.

ANÁLISIS FEMINISTA:

Respecto al enfoque feminista de esta imagen, se puede decir que en esta artista siempre ha existido un interés por la representación del cuerpo del ser humano, no se detiene solo a fotografiar los cuerpos de mujeres, también el interesa mucho fotografiar el cuerpo del hombre. Demuestra un interés muy frecuente en movimientos, formas y fragmentos; y lo que se ve precisamente en esta imagen, es un fragmento de cuerpo, un cuerpo femenino que se yuxtapone con un cuerpo masculino, el cual aparece en la imagen creando una forma abstracta, donde estos cuerpos se relacionan y se unen entre sí.

De esta manera se intuye que para Isabel esta imagen tiene una gran carga erótica, ya que ella acentúa más que el cuerpo, su forma,³⁷³ y así como en el *feminismo de la diferencia*, esta imagen de Isabel muestra al espectador dos cuerpos que siempre se han tildado de contradictorios, y que se han fundamentado en una serie de dualismos concebidos que siempre han estado como polos opuestos pero complementarios³⁷⁴, como mujer-hombre, naturaleza-cultura, privado-público, subjetividad-objetividad, pasión-razón, cuerpo-mente, concreción-abstracción, donde se deduce que esta representación dicotómica define la tierra para ser repartido en dos partes que no se conciben como integradas, y esta división es la que ha favorecido un punto de vista esencialista de los sexos que desemboca también de las diferencias biológicas entre los mismos. Algunos filósofos del mundo antiguo, expresaron premisas que aun hoy en día siguen vigentes, como es el caso de Descartes que incluía el conocimiento y la razón como atributos masculinos, y estos términos se han asociado a lo largo de toda la historia de occidente con las facultades más elevadas de la creatividad y procesos mentales racionales, mientras que lo femenino únicamente se relaciona al papel de la naturaleza

³⁷³ En palabras de Lynda Nead en su libro *El Desnudo Femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*: El cuerpo masculino tipo coraza significa la construcción de la identidad masculina en términos de auto negación, destrucción y miedo. La mujer es al mismo tiempo madre y materia, determinada biológicamente y potencialmente incontrolable. El desnudo femenino pues no es simplemente un tema entre otros, una forma entre muchas, es el tema, la forma. El cuerpo femenino se ha hecho arte al contener y controlar los límites de la forma, precisamente al enmarcarlo. Y al poner un marco al cuerpo femenino, el desnudo femenino simboliza los efectos transformadores del arte de manera general. El desnudo femenino encapsula la transformación que lleva a cabo el arte de la materia informe en forma integral.

³⁷⁴ Esto también hace referencias a las polaridades binarias que viene de las culturas indígenas que aun hoy en día habitan las selvas de planeta, donde la luna y el sol son opuestos, pero al mismo tiempo se complementan para dar paso a la existencia en que se vive. Del mismo modo sucede con las culturas orientales que relacionan muchas de sus acciones con el ying el yang.

pasiva, y se asocia con los mecanismos biológicos de la reproducción. Sin embargo a pesar de todas estas premisas de polaridades contradictorias, Isabel establece un punto de ambigüedad en esta imagen, ya que estos dos fragmentos de cuerpos que han estado enfrentados, en esta imagen apenas se diferencian y contradicen, llegando a formar de manera abstracta un solo componente, el cual encuentra una armonía complementaria. Pero como los filósofos antiguos han realizado estas divisiones, el *feminismo cultural* se plantea el creer en una esencia femenina y otra masculina, y en este caso reivindican esta esencia femenina, llevándola más allá del enfoque únicamente orgánico que se le ha dado hasta el momento, y se diseña la tensión innegable entre los rasgos específicos de la cultura femenina, los cuales dan fuerza al propio movimiento y la opresión derivada de la construcción del género, del papel que se había asignado a la mujer, del mito que la rodeaba; se establece un vínculo directo entre las vidas de las mujeres, sus cuerpos y el orden natural.

Esta fotografía de Isabel está dejando atrás muchas de estas divisiones y presenta una imagen donde dos cuerpos, femenino y masculino tienen formas, movimientos y curvas casi idénticos, es decir, esta imagen pretende por lo menos establecer una igualdad en el ámbito físico de las formas abstractas del cuerpo. Isabel juega con esto, pretende crear confusión entre cual es el femenino y masculino; y que sea el espectador el que llegue al límite de no saber si se puede establecer alguna clase de polaridad con estos dos cuerpos. Tal como lo afirma Griselda Pollock³⁷⁵, deconstruir las alineaciones discursivas conduce a la formación de modos de saber radicalmente diferentes que contaminan los ámbitos aparentemente nuevos "sin género" del arte y de la historia mediante la insistencia de que el "sexo" está en todas partes. El canon se hace visible como una enunciación de la masculinidad occidental, en sí misma saturada por su propia formación sexual traumatizada. Hombre y mujer, dos términos que en definitiva afirman mutuamente una diferencia al aparecer como polos fijos de una oposición natural (Pollock, 2007:150).

Sin embargo, Muñoz resuelve con esta imagen estas diferencias en la unión de las formas imprecisas de dos fragmentos convencionalmente opuestos.

³⁷⁵ En su ensayo *Diferenciando el encuentro del feminismo con el canon*. Publicado en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*.

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO

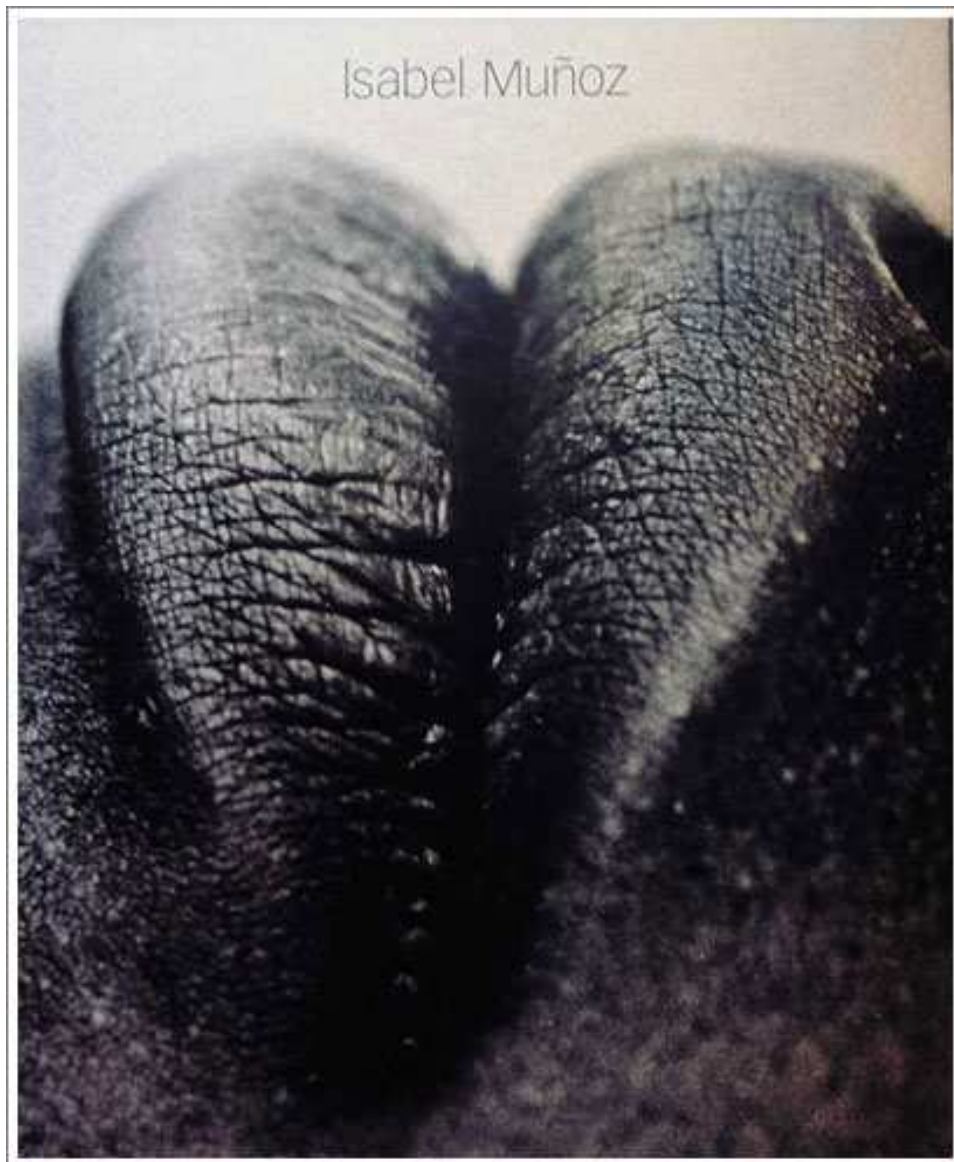


Fig.41

Título: Fotografía de la serie "Burkina Faso", Imagen 3.

Fotógrafa: Isabel Muñoz.

Fecha de realización: 1998.

Técnica: Fotografía a blanco y negro, proceso de platinotipia.

Dimensiones: 60 x 80 cms.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Galería Blanca Berlín. Negativos propiedad de la artista.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

En esta fotografía se aprecia una composición de dos planos. En el primero está en detalle y muy cerca los labios de una mujer de color, en los cuales se logra apreciar gran parte de la textura de los mismos, y una pequeña parte de la piel que rodea los labios; y en segundo está el fondo blanco. En lo que respecta a los tonos de la imagen, esta fue tomada con una película a blanco y negro, generando un gran contraste de tonos oscuros, en los labios de la mujer, con el tono claro del fondo.

Así mismo, la iluminación tiene grandes contrastes, generando algunos brillos en los labios de la mujer, lo que genera una perspectiva de color o atmosférica, generada por el fondo claro de la imagen.

En esta fotografía la profundidad de campo es limitada, ya que el detalle de los labios comienza siendo nítido, pero se va volviendo borroso, igualmente la otra parte de la piel y el fondo están desenfocados, por lo tanto se utilizó un diafragma abierto, que puede estar entre los números f 2 y 6. El ángulo de la toma es un picado inclinado.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

Con este retrato³⁷⁶ Muñoz quiere contar una historia que es la que habita en los labios de esta mujer de color; exactamente la serie se origina en el país africano de *Burkina Faso*, unos de los países más pobres del mundo³⁷⁷, donde a pesar de esa situación las tradiciones y la cultura en el país tienen un papel muy importante, ya que la población se siente muy atraída por el arte en general, como lo es la escultura, la talla en madera y las artes corporales son de gran interés sobre todo para las mujeres, y esto es lo que más le llama la atención a Muñoz. Como en la mayoría de sus trabajos por países asiáticos y africanos, antes de realizar la fotografía, se sumerge en la cultura del lugar, conoce sus sitios más interesantes y por supuesto, conoce su gente y su personalidad para poder acercarse al trabajo que va a realizar.

La mujer y el cuerpo de la misma tienen una gran importancia en el trabajo de Isabel, asimismo mostrar la relación de esta mujer con su cultura, revelar de donde viene esa mujer, y que la une a su tierra, cual es su modo de vida. De esta manera se llega a asociar todos estos elementos con lo que se busca mostrar en esta fotografía; que es un detalle de todo el cuerpo de la mujer africana, y en este caso se decanta por los labios de una mujer africana, los cuales enseña en un primerísimo primer plano, donde no hay nada más en esta fotografía que la cercanía de la cámara con estos labios negros, cerrados, gruesos, siendo una toma muy minuciosa, donde Isabel logra que el espectador pueda ver cada detalle de la piel de estos labios, y del mismo modo cada poro de la piel que los rodea.

Lo que busca Muñoz con esta fotografía es adentrarse en otra cultura y darla a conocer al espectador, al cual le es ajeno este mundo; detenerse un poco en las historias de estas mujeres africanas, las cuales transmiten vida, así como

³⁷⁶ Lo que representa un retrato en esta obra de Muñoz, se relaciona muy bien con la afirmación de John Berger, en su ensayo *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*, donde afirma: Puede que todavía nos basemos en el “retrato” para identificar a una persona, pero ya no para explicarla o contextualizarla. Concentrarse en el “retrato” es aislar falsamente; supone que la superficie más extensa contiene a la persona o al objeto, cuando en realidad somos plenamente conscientes del hecho de que nada se contiene a sí mismo

³⁷⁷ Con un ingreso bruto per cápita de sólo 1.200 dólares anuales. Esta cifra lo ubica como la 27ª nación más pobre del mundo.

lo transmite esta representación fotográfica. Igualmente Muñoz busca la forma humana y la geometría, acerca de su interés por el cuerpo dice lo siguiente:

En el cuerpo y en la danza he encontrado pretextos para hablar de las cosas que a mí me gustan. Yo hago fotos porque me gusta compartir y me gusta comunicar. Por eso hablas de las cosas que te emocionan. Utilizo el cuerpo para hablar de los sentimientos, la gente, la vida, etc... El cuerpo es un libro de lo que nosotros somos. He buscado siempre el lenguaje corporal de las gentes con las que me he cruzado, porque "el cuerpo es un libro de lo que nosotros somos, un pretexto para hablar del mundo de los afectos" (Muñoz, 1998).

Sin duda es una definición muy personal y humana de lo que para Isabel, significa trabajar con el cuerpo humano; y en toda su obra el cuerpo está ligado con el alma, con el interior, con lo que la persona es, todo esto para Isabel se refleja en el cuerpo, en lo que la persona transmite y siente. Del mismo modo en esta imagen, Muñoz descubre un recorrido intenso por la belleza, los sentimientos y la dignidad del ser humano, utilizando el cuerpo humano, como "camino" para llegar a lo esencial del ser humano, a su individualidad y dignidad. La fotografía en ese caso posee una mirada renacentista que incorpora belleza y confianza en el ser humano, y da paso a una fotografía despojada de todo elemento adjetivo, accidental, que pueda desviar la atención del público. Al fotografiar cuerpos humanos ansía aislar lo que quiere contar, para que descubra toda la fuerza que subyace para que el "espectador pueda poner de su propio universo en esas imágenes", explicó. En esta fotografía el cuerpo humano se muestra con todas sus heridas, figuras y suspiros, los cuales emergen acariciados por la iluminación; diversos disparos, cuerpos y cuadros de luz forman parte de esta fotografía, destacando los elementos más característicos de cada uno de ellos³⁷⁸.

³⁷⁸ Ver más en http://www.spain-russia2011.ru/programa_detalle.php?id=236

ANÁLISIS FEMINISTA:

Esta artista no quiere que su obra sea encasillada como de un solo género, en esta imagen busca transmitir diferentes lecturas y sentimientos, sin embargo el cuerpo femenino es determinante en el tema de esta obra. Muñoz opina acerca de si hay una fotografía específicamente de mujer³⁷⁹:

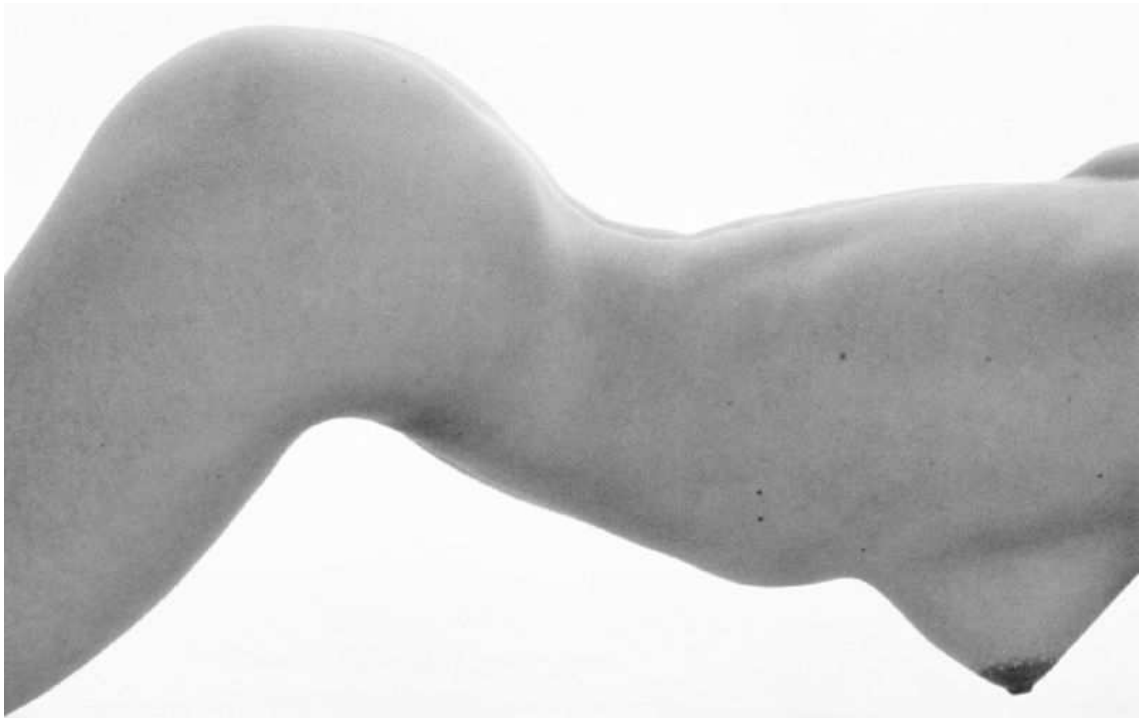
Creo que uno de los aspectos más interesantes y mágicos de la fotografía es que te permite acercarte a la realidad de mil maneras diferentes y de un modo totalmente distinto según los ojos que haya detrás de la cámara. Hay quien me ha preguntado alguna vez si creo que ser mujer supone alguna diferencia en mi modo de fotografiar; realmente creo que la diferencia está en el individuo, un concepto tan complejo que no puede explicarse simplemente por una razón de género. Aunque hombres y mujeres seamos distintos en muchos aspectos no considero que esto haya dado lugar a una fotografía específicamente de mujer. Lo que sí es importante es que tengamos voz, porque desde luego tenemos muchas cosas que decir (Muñoz, 1994).

Esta imagen de Isabel, se puede relacionar con los principios del *ecofeminismo*, ya que este se basa en relacionar sexo, raza y género partiendo de una crítica a la sociedad moderna desde la unión del feminismo y el ecologismo, implantando un enlace ideológico que cohabita en el usufructo de la naturaleza y el de las mujeres al interior del sistema androcéntrico. Muñoz busca con esta representación visual, dignificar la condición humana de las mujeres africanas y esto es válido y exigido desde la asociación de diversos movimientos ecológicos, donde está empezando a surgir un interés por reivindicar la espiritualidad femenina, en un momento donde este movimiento ha dejado ver las desigualdades existentes de género, sexismo, racismo, clasismo, que se presentan en el mundo sobre todo en continentes como África y al mismo tiempo el deterioro ambiental que este lugar habitado por gran cantidad de mujeres pobres presenta.

La imagen de Isabel, reflexiona y es un punto de partida para conocer por medio de cuerpos que danzan y que viven los saberes y tradiciones de estas diversas culturas que tienen una relación muy cercana a la naturaleza.

³⁷⁹ Entrevista realizada en el catálogo de la exposición *Miradas de Mujer, 20 Fotografías Españolas*.

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO



Fia.42

Título: Fotografía de la serie "Imperio de los Sentidos", Imagen 3 de 5.

Fotógrafa: Isabel Muñoz.

Fecha de realización: 2002.

Técnica: Fotografía a blanco y negro, proceso de platinotipia.

Dimensiones: 100 x 80 cms.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Galería Blanca Berlín. Negativos propiedad de la artista.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

Imagen en blanco y negro, de formato horizontal, que presenta una composición de dos planos generales. El primero muestra un retrato de plano americano o tres cuartos, ya que va desde un poco más arriba de las rodillas, y llega hasta el pecho. Se observa una parte del cuerpo de una mujer adulta, que está en tumbaba, boca abajo, pero con sus muslos elevados y su pecho está más abajo que los muslos, asemejándose a un cuerpo en movimiento, y elevado.

En lo que concierne a los tonos de la fotografía, los matices de la imagen muestran una inclinación por tonos medios y claros, sin embargo, el tono más oscuro se encuentra en la parte inferior de la imagen, siendo este el pezón del pecho de la mujer, que llega a un tono gris oscuro. En las otras partes del cuerpo, se aprecian diversos y pequeños contrastes de tonos grises medios y claros, siendo el fondo blanco el tono más claro de la imagen. Asimismo la iluminación de esta imagen presenta una luz difusa y homogénea, que revela detalles y texturas de la piel de la mujer, y creando una pequeña sombra en parte inferior del muslo, suave y difusa. Para la perspectiva, la imagen se presenta un poco plana, con mucha sensación de volumen, debido al fondo blanco, que genera la impresión de que el cuerpo se encuentra en espacio muy grande.

La profundidad de campo de esta imagen, es amplia y larga, ya que tanto el motivo de la fotografía, como el fondo están siendo enfocados, es decir, se utilizó un diafragma cerrado. En cuanto al ángulo de la toma, se utilizó un ángulo normal o habitual, donde la cámara no se inclino, solo permanecía recta.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

Una serie donde sus características más obvias son el erotismo y la pornografía, y que en palabras de Muñoz son temas que nunca se tratan con el respeto y la atención que se merecen. En esta serie se observa la libertad de los cuerpos, la comunicación sin palabras, las diversas convenciones y persuasiones, impulsos y motivaciones. Muñoz describe la serie de la siguiente manera³⁸⁰:

Viendo porno de repente pensé: "Cómo con esos cuerpos tan maravillosos no pueden sacar belleza...". Intento sacar la belleza de la vida y de las partes más oscuras. Se me ocurrió trabajar con gente que se dedica al porno y empecé una serie que todavía sigo (Muñoz, 2006).

Esta serie lleva el mismo nombre de la película franco-japonesa³⁸¹, "El imperio de los sentidos", que al igual que la fotografía, son protagonistas cuerpos ansiosos de placer y éxtasis. Isabel se inspira en escenas pornográficas y como en su serie "Fragmentos", sigue fascinada por el cuerpo y recurriendo a las diferentes formas, posiciones y movimientos que genera el cuerpo humano, esta vez visto desde una estética de lo sensual y carnal.

Es posible que esta serie de Muñoz surja a raíz de la época en que se vive, y la verdad se contextualiza muy bien una serie fotográfica cuyo tema principal sea inspirado en los cuerpos de actores o actrices pornográficas, ya que como afirma Yves Michaud, a partir de los años ochenta, debido a la abundancia de medios técnicos de producción de imágenes, la reproducción digital fácil y más aun los potentes medios de difusión de las obras han hecho posible una pornografía popular, que hasta entonces no solo era limitada por la ley, sino también por la dificultad de reproducción; surge entonces la exhibición de lo íntimo, la banalización e incluso la democratización de la pornografía y del voyerismo. Desde este momento las mujeres pueden acceder al voyerismo, ya que los artistas adoptan estas prácticas, sobre las que pueden insertar preocupaciones transgresoras de vanguardia en el contexto de imaginario social más banal; después de haberse situado en el origen del modernismo

³⁸⁰ Tomado de <http://www.20minutos.es/noticia/165447/0/>

³⁸¹ "El imperio de los Sentidos" es una película franco-japonesa de 1976 dirigida por Nagisa Oshima que narra, de manera sexualmente explícita, un hecho ocurrido en la realidad en Japón, en la década de 1930. Fue una película que generó una gran controversia en su estreno. Aunque la intención del director fue darle una distribución comercial muy amplia, las escenas de sexo explícito entre los actores principales (Tatsuya Fuji y Eiko Matsuda) generaron una censura que, al menos en Japón, sigue vigente en la actualidad (la película sí se exhibe, pero con escenas cortadas).

artístico bajo la forma del escándalo(Courbet, Baudelaire, Manet), tras haber sido marcada por transgresión anti burguesa, sobre todo por los surrealistas, la pornografía se encuentra liberada y banalizada en el arte como en la sociedad y se convierte en una forma de arte, donde surgen fotógrafos como Helmut Newton, el cual estiliza y estetiza las convenciones de la misma (Michaud, 2005:412).

Estas dos palabras, que en Michaud, hacen referencia a Helmut Newton, donde estiliza y estetiza, describen la imagen creada por Muñoz, ya que ella busca trascender con la sublimación de estos cuerpos, buscarles su belleza y expresión, pero no crea fetiches, ni se basa en objetos, solo recrea una escena donde la armonía de un segmento de cuerpo desnudo, se apodera de toda la composición de la imagen para ser observado, rechazado o admirado por un espectador que en última instancia completa la fotografía de Muñoz.

ANÁLISIS FEMINISTA:

El enfoque feminista que presenta esta imagen de Muñoz se fundamenta en la relación que surge entre el feminismo y la pornografía, donde la manera de ver la pornografía en el ámbito del arte contemporáneo ha cambiado y ha surgido una relación como la describe Lynda Nead, en la que se encuentra una metáfora del armazón del arte, en términos de lo que rodea el cuerpo con estilo, es decir lo que marca el límite entre arte y no arte, que en este caso sería obscenidad, donde sin duda el desnudo femenino marca tanto el límite interno del arte como el límite externo de la obscenidad, siendo el lazo estructural interno que une arte y obscenidad, y un entero sistema de significados, donde arte/obscenidad, representan la distinción entre lo que puede verse y lo que esta más allá de la representación.

Del mismo modo para Kant, la polaridad binaria entre arte y obscenidad logra bosquejarse en la distinción entre lo bello y lo sublime. Donde lo bello es una cuestión de la forma del objeto y esta consiste en la limitación, y lo sublime se hallará en un objeto incluso carente de forma, en tanto rodee o incluso provoque por su presencia, una representación de lo que no tiene límites. Lo sublime se concibe como una mezcla de placer, dolor y terror, que nos fuerza a reconocer los límites de la razón, surge como una categoría turbadora

puesto que en su promesa de forma sin límite hace explotar la dualidad forma/materia. De esta oposición se origina indirectamente el placer que es provocado por lo bello, siendo un placer revalorización de la vida que se puede unir con el juego de la imaginación; pero este placer que es estimulado por lo sublime es de un orden diferente y negativo, se caracteriza por una inhibición de las fuerzas vitales y como resultado de esta retención momentánea, es seguido por una descarga poderosísima.

Y es esta imagen de Isabel donde ella busca sacar lo bello y lo sublime de estos cuerpos que normalmente están expuestos al voyerismo de muchas miradas anónimas, Isabel trasciende de este lado pornográfico y busca en la piel de estos actores y actrices el erotismo de la forma, la sublimación de cada uno de sus movimientos.

De este mismo modo, Isabel enfoca su imagen en un ámbito donde lo pornográfico se une a la estética artística; Nead narra que el estilo del arte debe ser detenido y absorto, y que esto lo diferencia de la experiencia de las formas no artísticas, que en este caso hace referencia a la pornografía. Donde distinguir arte de pornografía se basa en términos de la imagen o el objeto sobre el espectador, donde se busca una manera en que la pornografía emerge dentro de la filosofía y la estética como lo "otro" del arte. El arte se percibe como lo que simboliza la sublimación o la transformación de los impulsos sexuales, la pornografía transmite lo sexual de forma inmediata, excita y mueve la acción del espectador, de esta manera la experiencia pornográfica se refiere a una especie de molestia, que presenta la posibilidad de una pérdida de identidad. Pornografía como lo "otro" del arte significa las experiencias febriles y desordenadas producidas por la percepción táctil (Nead, 1998:67).

Se encuentran tales diferencias para la percepción del sentido, que Isabel, quiere romper y busca encontrar un punto de equilibrio y crear una lectura que origine sensaciones en cada mirada del espectador.

En contradicción a esta postura con respecto a los cuerpos pornográficos la feminista Catherina MacKinnon³⁸², afirma que la pornografía es una rama de la prostitución, es una variante tecnológicamente sofisticada de trata de mujeres. Las mujeres son las mismas, las actividades son las mismas, las relaciones de poder son las mismas, la desigualdad es la misma. Sin duda esta posición de MacKinnon es radical, ya que se basa en la defensa de los derechos humanos y, para ella, esta pornografía sigue generando el sostenimiento y la dominación sexual del sistema patriarcal.

Esto es algo que se sale de los parámetros de la imagen de Isabel, ya que ella plantea otra visión que se enfoca en las personas que hacen pornografía, que en este caso serían los actores, a los que fotografía no en el acto pornográfico sino que busca una manera diferente de ver y mostrar esos cuerpos³⁸³. Es decir, los descontextualiza ya que los presenta fragmentados en una escena que no evoca para nada un ambiente pornográfico, sino que más bien se enfoca en la forma, textura, volumen y hasta la tridimensionalidad que este cuerpo ha llegado a alcanzar, donde trascienda de lo pornográfico y se convierta solo en un cuerpo del ser humano.

³⁸² Ver entrevista completa en <http://www.amecopress.net/spip.php?article4249>

³⁸³ En este punto se puede relacionar de una manera similar, la serie de Nan Goldin “La balada de la dependencia sexual”, donde al contrario de Muñoz, Nan se ubica como voyeur en el momento de una escena sexual entre sus amigos, situándose a medio camino entre la honestidad, la intimidad y el voyerismo, y pretende desmontar cualquier concepto establecido sobre la identidad sexual mostrando el apego de sus amigos.

4.2.6 ANÁLISIS DE LAS FOTOGRAFÍAS DE CONCHA PRADA.

EVOLUCIÓN DE LA OBRA DE CONCHA PRADA RESPECTO A PLANTEAMIENTOS FEMINISTAS:

Durante la carrera fotográfica de Concha Prada, en sus primeros años se observa un interés por temas que son cotidianos y habituales, y que por eso mismo se les atribuye el carácter de femeninos. Entre el año de 1996 y 1997 desarrolla la serie de once fotografías en blanco y negro, denominada "Basuras Domésticas", donde con este título bastante claro da a entender al espectador que se va ubicar en el espacio privado de una casa custodiada y llevada por una mujer, que ejerce como "ama de casa". En esta serie Prada quiere mostrar los diversos tipos de residuos y desechos que se generan en una casa en el proceso de limpieza de la misma, como son las manos femeninas las que vemos en estas fotografías las que desechan, lavan y limpian, todas estas basuras domésticas.

De esta serie se analizarán dos fotografías, ya que en las demás series de esta artista como son: "Ciudades Invisibles, 1999", "Ficciones, 1999-2000", "De arreglos de cocido y otros guisos 2002-2003", "Polvos 2004-2005" y "Fotogramas, El rastro del objeto 2007-2008", abarcan otras temas que no plantean enfoques feministas y a su vez predominan las formas abstractas de diferentes fluidos y sustancias.

Sin embargo, para el año de 2011, Prada crea la serie "El cuento de la Lechera", donde muestra el cuerpo de mujeres sin rostro, en pleno movimiento con la leche derramada sobre sus caras, buscando hacer una crítica a la actual crisis económica que vive el territorio español, donde se han frustrado gran cantidad de vidas y sueños, y como dice la fabula del mismo nombre, la leche termina derramándose por culpa de las ensoñaciones. Se observarán las siguientes imágenes de las dos series mencionadas anteriormente:

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO



Fig.43

Título: De la serie "Basuras Domésticas", fotografía 1 de 11.

Fotógrafa: Concha Prada.

Fecha de realización: 1996.

Técnica: Fotografía en blanco y negro, 3 ejemplares.

Dimensiones: 50 x 60cms.

Género: Autorretrato.

Lugar de conservación: Propiedad de la artista.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

Se observa una composición abierta, de tres planos. En primer plano se detalla la mano de la artista, que está jalando una tira para sacar un tampón de su cuerpo. En segundo plano, se observan parte de los muslos de las piernas de la artista, los cuales, esta separados entre sí y forman un triángulo, y se ubican en cada lado de la imagen; y en tercer plano se encuentra el fondo claro, el cual se deduce como una baldosa de una habitación de baño.

En cuanto, a los tonos de la imagen son en blanco y negro, donde la punta del tampón presenta el tono más blanco de esta fotografía. Igualmente, la luz principal se focaliza en la mano de la artista y en la punta del tampón, instaurando una perspectiva de color o atmosférica, generada por el contraste del fondo, el cual es claro sin embargo produce una pequeña sombra.

La profundidad de campo en esta imagen, se considera amplia, ya el fondo es nítido y el sujeto del primer plano también está muy bien enfocado y claro, se usó un diafragma cerrado para la consecución de esta imagen. En cuanto al ángulo de la toma es un picado inclinado, ya que proporciona las piernas un punto de superioridad.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

Esta imagen de Concha, es un autorretrato, que exhibe una de las escenas más íntimas y cotidianas que pueda experimentar una mujer, una escena que no tendría porque pasar a la esfera pública, tendría que estar oculta según la historia de la estética y sus implicaciones en las respuestas críticas al desnudo femenino³⁸⁴. Pero es este punto precisamente, lo que despierta el interés de Prada con esta serie y más concretamente con esta imagen³⁸⁵. Una imagen como esta, de un hecho cotidiano que no es fácil de ver y aceptar por cualquier espectador, ya que toca ciertas fibras de intimidad del individuo. ¿Cómo un acto así se hace público y se exhibe en una fotografía?, se preguntaría cualquier individuo, o más bien si la imagen llega a generar reflexión, porque se siente rechazó a este tipo de imágenes. Para Prada esta serie significa lo siguiente³⁸⁶:

Es una serie que hice en un momento determinado de mi desarrollo artístico, y con la cual estaba adentrándome en el lenguaje de la abstracción. Con esta serie desarrollo un catálogo de lo inevitable: las basuras domésticas, que como su nombre indica habla de las basuras y de lo domestico, ambas situadas en el ámbito de lo privado, (y en este sentido se puede relacionar con lo femenino). Mi intención no era tanto hablar de lo femenino, ni tampoco de la objetualización del cuerpo femenino, sino de LOS RESTOS. Coloque estas imágenes en la estación de Renfe como reclamos publicitarios, mostrando así el choque de lo público y lo privado (Prada, 2010).

La fotografía presenta dos símbolos que son los principales en la misma, que en este caso son las piernas de la artista y el enfoque de la misma solo permite ver un detalle de las mismas, siendo los muslos los que parecen en la imagen. Un par de muslos que están abiertos y que esperan a que la mano de la artista tire sin más el tampón para que este salga de su cuerpo. Prada se apropia de un espacio íntimo y lo transforma en una escena cotidiana, de la que no siente vergüenza ni pudor. Supondría una imagen de este tipo una relación con algo obsceno³⁸⁷ o, en una época como la que se vive ahora. ya viene siendo más

³⁸⁴ Ver más de este tema en Lynda Nead en su libro *El Desnudo Femenino. Arte, Obscenidad y Sexualidad*.

³⁸⁵ Imagen muy similar a la realizada por Judy Chicago en 1971, titulada “Bandera Roja”, la artista dice lo siguiente sobre la imagen: “Realicé una litografía que causó escándalo, *Bandera Roja*, una fotografía de un tampón ensangrentado surgiendo de su sexo”.

³⁸⁶ Tomado de la entrevista realizada a Concha Prada, que se incluye completa en los anexos de este trabajo, pág. 462.

³⁸⁷ Tal como lo afirma Lynda Nead en su libro *El Desnudo Femenino. Arte, Obscenidad y Sexualidad*: Oposición básica entre arte y obscenidad podemos situar el desnudo femenino no solo en el centro de la definición de arte, sino

aceptado el ver este tipo de imágenes que cada vez narran y testifican que la fotografía y el arte en general no están dispuestos a mostrar solo historias y elementos que se ubican en una belleza casi irreal, que transporta a otros lugares; sino que Prada con una serie como esta, pretende mostrar lo que se ve todos los días en lo más habitual de una casa, algo en que el espectador, no repara porque no le parece más que algo reiterado, pero Prada traspasa esa frontera, haciendo de este acto cotidiano, un acto público, a la vista de todos.

Del mismo modo, en esta imagen de la serie "Basuras Domesticas", Concha Prada, expone que no son ineludibles amplios discursos para encontrar la supuestamente perdida identidad del ser humano occidental, que se encuentra en leves gestos inevitables que cotidianamente se efectúan.

De cara a la higiene, a lo pulido y lo diseñado, que abarrotan las ciudades y casas, esta imagen enfrenta al espectador a un espejo del cual no puede escapar. Acciones que en su insignificancia, en su casi pasar desapercibido pueden ser de máxima importancia. Variantes imperceptibles, indecentes y miserables de una premisa antropológica, donde nunca estamos solos sino que siempre en cada uno de nuestros actos privados está toda la sociedad mirándonos. La fotografía es un autorretrato cotidiano de Concha Prada y es cruel no porque ella, en este caso la artista se muestra, sino porque muestra al espectador y dice lo que se oculta, enseña lo que no hay que enseñar.

Prada, exhibe aquello que en principio se rechaza de uno mismo, en una imagen que en absoluto se puede refutar, porque sobresale por su belleza, con ello la ferocidad queda reproducida y la transgresión de lo que no hay que decir aumenta. Se desdobra ese límite entre lo bello y lo horrible para representar una estrategia que afecta al devenir mismo de la obra de arte; gestos mínimos al borde de lo patético elevados a una máxima trascendencia,

también en el borde de la categoría, desplazándose hacia el límite, moviéndose hacia la obscenidad. El cuerpo femenino --- natural, inestructurado---, representa algo que está fuera del propio arte y el juicio estético, pero el estilo artístico, la forma pictórica, contiene y regula el cuerpo y lo hace objeto de belleza apropiado para el arte y el juicio estético.

muestran el mismo abismo al que toda obra contemporánea se enfrenta al habitar en un desliz entre lo patético, lo trivial o lo vacuo y lo imprescindible.

La imagen aborda una escena doméstica y cotidiana que va desde lo obvio, pero sin caer nunca en la fácil moda de lo directa e intencionadamente obsceno, grotesco o pornográfico, a la profundización en ese terreno limítrofe de lo casi inaprehensible y volátil que corresponde al resto último de las acciones humanas. Esta fotografía hace observar al espectador una simple acción cotidiana, todo lo sucia que se quiera³⁸⁸pero obvia, y que está al final de una cadena de hechos y de restos, mientras que en el último sí que se da esa trascendencia en lo mínimo que retrata la suciedad final de la que no se puede librar³⁸⁹.

Para la elaboración de esta imagen Concha Prada utiliza los deshechos que se producen en el hogar como resultado de las labores cotidianas. El interés de la cámara no se centra en los deshechos, ni en las acciones que los producen o eliminan, sino que se dirige a su propia calidad visual. Su estado de desperdicio, fácilmente asimilable a la idea de impureza e inmundicia, parece jugar en contra de una posible aproximación estética.

Pero es justamente la sublimación de estos elementos, a través de la modificación de su escala, lo que produce un efecto opuesto al esperado. Prada juega con la contradicción generada por la ampliación de una imagen desagradable que se convierte en bella al destacar las cualidades formales de estos materiales de desecho³⁹⁰.

³⁸⁸ En este punto se relaciona lo sucio con lo abyecto, como categoría estética se inspira en la noción psicoanalítica de abyección, tal como la formula Julia Kristeva en su obra *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980, mal traducida al español como *Poderes de la perversión*, 1987). Kristeva describe la expulsión de lo considerado abyecto como una condición necesaria para la formación sexual, psicológica y social de la identidad. En un sentido general, el concepto abarca obras que usan fluidos corporales o aluden a ellos. A pesar de sus diferentes lenguajes, estos artistas desafían al público mediante lo feo y lo horrendo. Así, el término "arte abyecto" se puede aplicar a aquellas obras que muestran lo que se llamara "el lado trasero" del arte, especialmente, del arte moderno.

³⁸⁹ Crítica hecha por David G Torres de la Galería Antonio de Barnola, ver más en <http://www.davidgtorres.net/spip/spip.php?article130>.

³⁹⁰ Ver más en <http://www.musac.es/index.php?obr=257>

ANÁLISIS FEMINISTA:

Esta imagen de Prada, se considera de un amplio enfoque feminista, ya que reflexiona sobre una escena cotidiana doméstica, que se puede considerar abyecta, y donde es protagonista el cuerpo de una mujer, de donde sale un tampón, un objeto femenino que ha sido rechazado, pero que ha empezado a ser incluido en obras de arte feminista³⁹¹. Prada opina acerca de la existencia de una fotografía específicamente de mujer³⁹²:

No creo que haya una fotografía como me preguntas, típica de mujer, y menos aun rasgos que lo acrediten. Cada mujer es diferente a la otra por su contexto y su experiencia y cada hombre lo mismo, por lo tanto en ese sentido no se puede hablar de rasgos típicos de fotografía de mujer u hombre. Sin embargo si nos remitimos a la historia del arte quizás es más fácil ver el rasgo típico de la pintura: la representación del mundo y en particular la representación de la mujer desde la óptica masculina. A esta habrá que añadir la casi inexistente representación de mujeres de su mundo, de lo que les pasaba, lo que ellas tenían que decir al respecto de lo que los hombres decían de ellas. Siguiendo con esto, creo que en la actualidad si la que pinta o fotografía es mujer, hablara desde otro lugar, ni que decir tiene si de lo que habla es de la mujer. Está claro, pues que nuestro imaginario académico es masculino y las mujeres artistas partiendo de él están tratando de decir cosas. Esto no puede acreditarse en ningún rasgo característico, pues es la singularidad de cada mujer la que se expresa de forma global en su trabajo (Prada,1994).

Con una gran fuerza y vocabulario visual, Prada muestra al espectador una imagen contundente, que desvela una gran corporalidad frente a los límites de un fragmento de cuerpo, donde según Solomon-Godeau la interioridad orgánica se ve confinada al interior de los contornos de un envoltorio exterior, exento de defectos, ya que a lo largo de la historia de tan clásico e ideal, es en el desnudo fotográfico y en el cuerpo femenino, donde se centran diversas ansiedades, siendo más importante el área pubiana de este desnudo, que se ha representado lisa, indistinta, y puede que hasta el momento se halla representado como un sello de desahogo, negando incluso cualquier percepción inconsciente del sexo femenino como herida sangrante, como lugar de una castración (Solomon-Godeau,2004:168). Y con esta imagen Prada esta deconstruyendo un canon establecido de lo que sería un desnudo ideal, ya que con esta imagen se enfoca en el pubis de una mujer que mensualmente sangra.

³⁹¹ Como “Bandera Roja” y “El baño” de Judy Chicago.

³⁹² Entrevista realizada en el catálogo de la exposición *Miradas de Mujer, 20 Fotografías Españolas*.

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO



Fig.44

Título: De la serie "Basuras Domésticas", fotografía 3 de 11.

Fotógrafa: Concha Prada.

Fecha de realización: 1996.

Técnica: Fotografía en blanco y negro, 3 ejemplares.

Dimensiones: 50 x 60 cms.

Género: Autorretrato.

Lugar de conservación: Propiedad de la artista.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

En esta imagen de formato horizontal, se percibe una composición con dos planos generales. El primer plano exhibe una mano de una mujer adulta, que esta agarrando unos papeles, o desechos, y por esta razón la mano está doblada, y se observan completos el dedo gordo y la uña del dedo (los otros, están detrás de éste). En segundo plano se ubica un lavaplatos, el cual presenta en la parte inferior de la imagen un desagüe, de forma circular, el cual está rodeado del agua que corre por el lavaplatos, y a su vez en la parte superior izquierda de la imagen se ven pequeñas gotas de agua.

Los tonos de la imagen son fuertes y contrastados, manejando una escala cromática que va desde tonos oscuros, que en este caso serían los desechos que tiene en la mano la mujer, y el círculo interior del desagüe, pasando por tonos medios de gris en la parte del lado derecho de la mano y la parte de atrás desde donde caen las gotas de agua. Del mismo modo la luz es suave y un poco homogénea, ya que revela detalle y textura, siendo la luz principal la que llega justamente a la mitad de la composición, enfocándose en el dedo índice, en un pedazo del círculo del desagüe y en un pequeño plano que se ubica justo arriba de esto, en esta zona donde se generan más brillos, siendo la sombras escasas. La perspectiva en este caso sería de color o atmosférica, ya que surge un contraste claro con parte inferior de la imagen, con el fondo más oscuro del lavaplatos.

En esta imagen la profundidad de campo es limitada, ya que la mano, el desagüe y las gotas de agua se ven enfocados, pero el fondo es borroso, por lo tanto se utilizó el diafragma abierto. El ángulo de la toma es un picado inclinado, ya que la mano transmite cierto aire de superioridad.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

Una fotografía fragmentada que cuenta una historia muy común, y sin mayores acontecimientos, sólo la historia que puede ser la vida de una mujer de esta época posmoderna, una mujer, que es casada, tiene hijos, que trabaja y al tiempo que va de un lugar a otro con su ajetreada vida, y también ocupa el espacio de su casa, ya que es la responsable de realizar, las tareas del hogar. Como lo muestra esta imagen, donde se entrelazan los tonos de un fuerte blanco y negro, con las texturas un poco desenfocadas del agua, para que el espectador se convierta también en observador de la elaboración de las labores de aseo, pero él solo observa un pequeño trozo de lo que está pasando, ya que se encuentra por un momento con su mirada inmerso en este mundo doméstico que plantea Prada. Una imagen contundente que seduce, ya que plantea llevar algo cotidiano, muy hogareño, convertido por medio de esta fotografía en una imagen artística, que busca infringir este tipo de situaciones.

En su artículo sobre esta serie el David Torres³⁹³, hace una muy interesante comparación de esta serie de Prada, con las imágenes que proponía el pintor irlandés Francis Bacon, el cual pintaba en repetidas ocasiones habitaciones con una sola bombilla o con un cuerpo retorciéndose en una cama; que para él significaba que en esas habitaciones es donde transcurren las vidas actuales, y las describía como lugares en los que los seres humanos habitan, viven y se encuentran a solas con su absoluta existencia. Esto sin duda lleva a el enfrentamiento con los propios desperdicios e inmundicia cotidiana, donde rodeada de todo esto va surgiendo una identidad privada y compartida al mismo tiempo. Así sentía y representaba la existencia Francis Bacon en sus fuertes imágenes y, también, así parece pensarlo y simbolizarlo Concha Prada en esta serie.

De las pinturas de Bacon, se pasa al medio fotográfico de Concha, donde cambia la técnica y también pasan algunos años, pero es curioso que los artistas sigan recurriendo estos temas que al parecer no parecen relevantes ni

³⁹³ Crítico de Arte.

que proponen nada, pero afortunadamente no es así y esta miradas en torno al arte hacen visible esa realidad cotidiana que ningún individuo quiere ver, que solo se busca ignorar; sin embargo esta sigue ahí, perturbando y ocurriendo día tras día.

Del mismo modo tal como lo afirma Rosa Olivares³⁹⁴, en el momento actual se aprecia como la obra de muchos artistas surge de sus propias vidas, donde cuentan historias cotidianas, a veces crueles, otras veces misteriosas, no son historias necesariamente terribles ni inevitablemente dramáticas, pero ahora están ahí para forzar al espectador a mirar, a intentar comprender lo que parece imposible de comprender, y en este caso la fotografía es sin duda el lenguaje más apropiado para contar hoy en día ciertas historias, siendo un lenguaje que se ha convertido en una vía de comunicación que une aspiraciones estéticas y artísticas con otras más sociales y documentales de una época (Olivares, 2004:262). De esta manera el crítico Salvador Albiñana, describe la imagen que presenta Concha:

Elegante y sobria fotografía en blanco y negro, donde el contraste de su gran formato con el fragmento microscópico que se nos muestra violenta un tanto la mirada, detallan el anónimo gesto del combate con la basura de cada día, con ese pequeño excremento doméstico al alcance de nuestras manos: gestos universales, que no parecen distinguir sexo ni destreza. Sorprende esa particular identificación de las manos con la basura; analogía quizás alentada por Barthes, autor leído por Prada con fruición, que no pierde ocasión de describir las manos y las uñas de quienes le rodean y su estado de limpieza. Manos que se dirían obsesionadas por la mancha, por la limpieza; manos inmaculadas blanqueadas por una pastilla de jabón de color oscuro, que silencian otras basuras domésticas, como las del amor solitario o compartido. Manos ensimismadas las de estos ejercicios para cinco dedos, donde están ausentes otros gestos y usos. Por ejemplo, los del lenguaje. Unas manos que también pueden ser elocuentes para quienes como yo crecimos en el silencio (Albiñana,2000).

Una imagen que se determina por la maximización de objetos, escenas y acciones de un ámbito muy cercano, que normalmente hace énfasis en las necesidades básicas, como es la comida y los deshechos derivados de esta. Estos elementos son elegidos por su visualidad, eludiendo toda intención crítica. Se fundamenta con el uso de varios recursos que comienzan en la observación de procesos de descomposición, hasta la repetición y

³⁹⁴ En su artículo *Faltas públicas, obsesiones privadas*, publicado en *La certeza vulnerable, cuerpo y fotografía en el siglo XX*.

manipulación de la imagen, pasando por la escueta ampliación del detalle. Así, muy claramente en la fotografía el espectador se encuentra inexcusablemente con el interés por lo mínimo, el que contribuye a descontextualizar cada componente, alcanzando un grado de abstracción tal que imposibilita en ocasiones reconocer el objeto representado de no ser por el título que lo identifica.

Prada crea una atmósfera donde el interés de la cámara no se concentra en los deshechos ni en las acciones que los producen o eliminan, sino que se enfoca en su propia calidad visual. La condición de desperdicio es fácilmente asimilable a la idea de impureza, inmundicia o excremento, reflexiona jugar en contra de una posible aproximación estética. Sin embargo es justamente la sublimación de estos elementos, por medio de la alteración de su escala lo que produce un efecto opuesto al esperado. Un juego que crea Prada para contradecir la ampliación generada de una imagen áspera que termina cristianizándose en bella, matizando las cualidades formales de estos materiales de desecho³⁹⁵.

Con esta imagen Concha Prada expresa que de un hecho insignificante, que se encuentra en triviales gestos ineludibles que frecuentemente se realizan, aproximan al ser humano, lo rodean, lo desvelan, lo autorretratan con pautas que persistentemente pretenden disimular, pero sin duda son estos hechos los que legitiman su identidad; acciones que en su pequeñez, en su casi pasar inadvertidas logran ser de máxima importancia.

³⁹⁵ Tomado de <http://www.musac.es/index.php?obr=257>

ANÁLISIS FEMINISTA:

Desde la perspectiva feminista esta es una imagen que se ubica en un ámbito doméstico, aquel espacio que desde siempre ha sido vinculado con la mujer, y que se asocia en esta fotografía de Prada con un lavaplatos y un desagüe, donde se observa la mano de una mujer que sostiene los desechos y las basuras hogareñas.

Una mujer que aun en esta época no ha podido dejar de lado las labores domésticas, aunque actualmente se puede establecer que algunos hombres "colaboran³⁹⁶" con las tareas del hogar, siempre es a las mujeres, a las que les corresponde lidiar con esta labor, así como se sigue viendo que la figura de la empleada doméstica, siempre es una mujer la que ha ejercido este rol; la mujer como ama de casa y el hombre como el padre de familia. Esto se relaciona a los postulados del *feminismo liberal*, donde este solicita el acceso al mundo laboral por parte de las mujeres, pero al mismo intenta combatir por reivindicar las tareas del hogar, ya que siempre el papel de ama de casa, se ubica en un espacio de contención que es repudiado y disimulado, no cuenta con ningún valor social, y muchos menos es remunerado y se entiende como algo inherente al rol de ser mujer³⁹⁷; que se debe a un sometimiento del sistema patriarcal, el cual se puede interpretar por el afán de los hombres de tener a la mujer en el hogar para que realicen las tareas del mismo, para que esta sea su prioridad en la vida y se conviertan en una buena madre y en una buena esposa, por medio de un contrato sexual el cual es, el matrimonio.

De la misma manera que Concha, realiza esta significativa imagen de un espacio doméstico, se encuentran diversas artistas como Louise Bourgeois y su obra "Mujer-Casa", que hace referencia a una identificación natural entre la mujer y el hogar. La imagen representa a la mujer llevando la casa en su cabeza, definiendo la mujer en el hogar como su verdadera vocación, pero negándole su voz, sus auténticos pensamientos y deseos, llevando toda la

³⁹⁶ Cuando algunos hombres realizan las tareas del hogar o domésticas siente que le están ayudando a su madre o a su pareja, es decir que aunque realicen estas tareas todavía está arraigado en el subconsciente masculino que son las mujeres a las que les corresponde realizar este tipo de tareas.

³⁹⁷ Un ejemplo real de este planteamiento en las décadas del 70, 80, y 90 los regalos que se les daban a las mujeres por parte de sus familiares cuando era un cumpleaños o tenían alguna celebración eran referentes a artículos para el hogar como planchas, ollas de presión, lavadoras, etc.

carga de su hogar en su cabeza. Otra artista que basa su trabajo en el tema doméstico es Sandy Orgel, quien en 1972 realiza una instalación titulada "Linen Closet", donde en palabras de la artista:

Cuando una mujer visitó este cuarto comento y vio la instalación, dijo: "Esto es exactamente donde la mujer ha estado siempre, entre las celdas del estante. Ahora es tiempo de salir del closet. Esta imagen representa la mujer que se siente atrapada en una identidad cultural, donde la mujer siempre ha sido un objeto, la mujer se pregunta ¿Quién soy yo? y ella solo podía responder "La esposa de Juan", "La madre de Mary" (Orgel, 1972).

Estas obras buscan mostrar cómo se ha sentido hasta el momento la mujer; atrapada, queriendo salir del estereotipo de mujer del hogar, dejar a un lado su identidad "natural", oponiéndose a las labores tradicionales. La mujer quiere transitar en un mundo que antes solo era de hombres, cruzar la frontera entre el ámbito privado del hogar y el público, explorar y desafiar representaciones diferentes al papel doméstico asignado históricamente. Quiere interesarse no solo en los problemas de su género sino la forma en la que estos se insertan dentro de una problemática de relaciones de poder, cuestiones de clase y sexualidad. También está la artista Birgit Jürgensen con su obra "Küchenschürze getragen" de 1975, que en su cuerpo colgó un aparato del tamaño de sus piernas que simulaba una cocina en cuyo horno abierto se veía un pan, aludiendo al embarazo, donde el horno, como delantal, parece mutilar y hacer pesado el cuerpo.

Diversas representaciones que se enfocan en la mujer en el ámbito doméstico, donde ya han pasado algunos años pero sigue siendo un tema recurrente en el arte contemporáneo, que se ve en fotografías como Concha Prada que en vez de esconder este espacio doméstico y la condición de mujer del hogar, se atreve a plantear su obra desvelando las obligaciones domésticas, narrando por medio del lenguaje visual esta experiencia y utilizando objetos de este tipo, los cuales serán convertidos como iconos de una imagen hogareña.

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO



Fig.45

Título: De la serie "El cuento de la Lechera", fotografía 5 de 15.

Fotógrafa: Concha Prada.

Fecha de realización: 2012.

Técnica: Fotografía digital a color.

Dimensiones: 80 x100 cms.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Propiedad de la artista.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

Esta imagen fotográfica a color, con formato vertical, cuenta con la existencia de dos planos generales. En el primero de ellos, la artista enseña el cuerpo desnudo de una mujer joven, boca abajo, inclinado y en movimiento; flotando en un espacio indefinido. Se observa el cabello de la mujer con una cola de caballo que por el movimiento se está soltando; sus brazos van en diferentes direcciones y sus piernas están cruzadas como si estuviera corriendo. Un pie de la mujer sostiene una cantina mediana, que está derramando mucha leche³⁹⁸, y esta se dispersa por la parte superior de la imagen. En segundo plano se observa un fondo negro, enseñando una fotografía producida en estudio.

En lo referente a los tonos de la imagen, ya que es una imagen a color, su paleta cromática es más bien neutra y poco contrastada, los tonos de color que se observan son neutros, sin embargo el color negro del fondo ejerce un gran protagonismo en la imagen y es básicamente el que organiza el espacio y el contraste de la imagen, generando el mayor contraste de la imagen con el blanco de la leche, que en zonas se va mezclando con este fondo negro; el color piel del cuerpo de la mujer resulta suave y limpio. La iluminación de la fotografía se enfoca en los dos elementos yuxtapuestos en el primer plano, generando algunos brillos en la piel de la mujer, y por el tamaño del cuerpo la textura de la piel es mínima; en cuanto a la leche, se generan zonas claras y pequeñas zonas de sombras difusas y muy suaves. La perspectiva de la imagen se da por el negro de la misma y el contraste con los elementos situados en primer plano.

La profundidad de campo de esta imagen es amplia, ya que todos los elementos de la composición, incluido el fondo de la misma, son claros y nítidos. El ángulo de la toma es un picado inclinado, ya que resalta la inclinación del cuerpo.

³⁹⁸ Prada utilizó la técnica del congelado fotográfico, el cual se obtiene modificando la velocidad de obturación de la cámara, de tal manera que sobrepase ampliamente la velocidad del movimiento del sujeto a fotografiar. Para ello es necesario que las condiciones de luz de la escena sean apropiadas para que con la combinación de obturador y diafragma se obtenga una exposición apropiada, que consiste en un tiempo de exposición suficientemente bajo, condiciones de iluminación adecuadas y una amplia apertura del diafragma (Langford, 1985:35).

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

Esta serie de Prada, se basa en el cuento infantil de *La Lechera*³⁹⁹, que ambicionaba comprar muchas cosas, con el dinero que iba recibir de la venta de leche, pero todo se fue por la borda, ya que el cántaro se le cayó al suelo, y sus anhelos de compra quedaron rezagados en frustraciones perennes. Este relato es suficiente para Concha, quien replantea el cuento con el cuerpo de una mujer desnuda, que con sus pies vuelca el contenido del cántaro, y es de esta manera como surge la metáfora de una imagen en escorzo que anuncia que el castillo de naipes está a punto de derrumbarse, y que para Prada representa "lo que estamos viviendo".

Este es su primer trabajo producido completamente con cámara digital, donde la fotógrafa quiere mostrar la abstracción del imperio de lo virtual en el que se está. Sin embargo, como en la célebre fábula de la lechera, y en palabras de Prada, quien a pesar de todo quiere huir del dramatismo en esta serie⁴⁰⁰:

Son imaginarias, no hay sujeción y por eso al final la leche acaba derramándose con violencia. A pesar de este mensaje, acorde con unos tiempos tan duros para tantos, en estas fotos hay humor. Los montajes tienen varias interpretaciones. Hay quien incluso les ve una parte sexual, lo cual me gusta, que cada uno vea lo que quiera. Se han situado todas las fotos en el mismo instante, justo antes de la caída, en el momento de mayor tensión. Pero este juego de mujeres en diferentes posturas y vestidos propicia que "unas fotos se complementen con otras, que haya diferencia dentro de una repetición (Prada,2012).

Al final de la serie, como en el cuento, los sueños de una fortuna fácil y vertiginosa ambición hacen perder el equilibrio, lo que ocurre después en las imágenes congeladas de Prada es de fácil deducción. El golpazo, el

³⁹⁹ Llevaba en la cabeza una Lechera el cántaro al mercado con aquella presteza, aquel aire sencillo, aquel agrado, que va diciendo a todo el que lo advierte « ¡Yo sí que estoy contenta con mi suerte!» Porque no apetecía más compañía que su pensamiento, que alegre la ofrecía inocentes ideas de contento, marchaba sola la feliz Lechera, y decía entre sí de esta manera: «Esta leche vendida, en limpio me dará tanto dinero, y con esta partida un canasto de huevos comprar quiero, para sacar cien pollos, que al estío me rodeen cantando el pío, Pío. Del importe logrado de tanto pollo mercaré un cochino; con bellota, alvado, berza, castaña engordará sin tino, tanto, que puede ser que yo consiga ver cómo se le arrastra la barriga. Llevarlo al mercado, sacaré de él sin duda buen dinero; compraré de contado una robusta vaca y un ternero, que salte y corra toda la campaña, hasta el monte cercano a la cabaña.» Con este pensamiento enajenada, brinca de manera que a su salto violento el cántaro cayó. ¡Pobre Lechera! ¡Qué compasión! Adiós leche, dinero, huevos, pollos, lechón, vaca y ternero. ¡Oh loca fantasía! ¡Qué palacios fabricas en el viento! Modera tu alegría, no sea que saltando de contento, al contemplar dichosa tu mudanza, quiebre su cantarillo la esperanza. Fábula escrita por Félix María de Samaniego (1745-1801).

⁴⁰⁰ En http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/17/actualidad/1337258636_741071.html

derrumbe, el ser humano que se da a la leche y poco a poco este vuelve a la realidad.

Prada busca con esta serie presentar al espectador una crítica atrevida, que se acopla con las gigantescas ilusiones de la gente en tiempos de crisis, acopiando para ello la particularidad de un cuento añejo pero suficientemente vigente en la sociedad actual. Con una destreza perfeccionada donde combina el fondo negro con cuerpos intencionadamente ocultos, con una estética enormemente cultivada, sin acudir a la coartada viable de la provocación o el escándalo. Prada hace una advertencia a la actualidad, la sociedad de hoy que ha llevado a las personas a forjarse unas perspectivas que la crisis económica ha hecho añicos. Y esos sueños rotos se convierten para Concha en una imagen fotográfica⁴⁰¹ de la leche derramada.

A propósito de la serie Eduardo Parra, comenta:

"El Cuento de la Lechera" supone un paso más en la excelente sintonía que mantienen Concha Prada y la galería Oliva Aranua. La quinta exposición de la fotógrafa en este espacio madrileño retrata mujeres al vuelo y con el aderezo de la leche que, como reza la fábula, acaba derramándose por culpa de las ensoñaciones. Sin ser una continuación explícita de anteriores muestras de la autora, la colección sí que ofrece pequeñas pinceladas de un estilo propio y recoge el eterno interés de Prada por la investigación fotográfica. Incluso si se miran superficialmente, las fotos de la exposición son un manjar para la vista (Parra, 2012).

El azar y el cuerpo femenino, protagonistas de esta imagen antropomórfica completa centrada en un cuerpo femenino que gana volumen al recortarse sobre fondos negros. Una mujer congelada en el desarrollo de una acción, contraste clásico de anatomías blanquecinas y fondos oscuros, con ese azar personal que estampa Prada en sus instantáneas, donde comunica al espectador su sorpresa originaria ante la visión de una imagen inesperada. Donde se observa la frustración, que se ve en la violencia de los gestos en el golpear de la leche, reflejo de las ensoñaciones, que han acabado y donde

⁴⁰¹ Tal como lo afirma John Stathatos, en su artículo *Imágenes para el final del tiempo*, en *La certeza vulnerable, cuerpo y fotografía en el siglo XX*, donde afirma que la fotografía empezó por levantar un espejo ante el mundo y al hacerlo estableció una relación con la representación que nada, ni el posmoderno ni la reciente explosión de técnicas de imagen digital, ha llegado a debilitar nunca del todo. La fotografía insiste tercamente en ser una referencia del mundo, esto quiere decir que se sigue preocupado, en lo esencial, por devolver un reflejo del mundo, si no tal como es, si tal como creemos que es. Pág. 230.

Concha interrumpe la imagen en el instante anterior a la catarsis; un momento antes de que el espectador se pueda dar cuenta de los resultados de la caída, desde su camino, es él quien puede cotejar la transcendencia de ese momento.

Con la exploración fotográfica como eje principal, Prada crea una serie que analiza el movimiento, desde su quietud y el color desde su abandono. Cuerpos femeninos congelados en el instante en que son golpeados por un cubo de leche, es decir, que como en el cuento popular los sueños que se esfuman por culpa de la violencia y el azar. Actitudes atónitas, espontáneas, flotando en un vacío que niega segundas lecturas y que a pesar de omitir las retratadas siente solicitarlas de modo que sus concernientes flaquezas tuvieran un superior sustento⁴⁰².

ANÁLISIS FEMINISTA:

El enfoque feminista que se le puede dar a esta imagen de Prada, se sustenta en el principal punto de vista de la fotografía que hace referencia a los sueños rotos de una mujer, este caso de una lechera. Es decir Prada lo contextualiza en el momento de crisis económica que vive el territorio Español. Un interés que surge ya que la artista no es ajena a los problemas sociales que se viven, donde una crisis surgida por el despilfarro de grandes entidades financieras termina afectando a las personas más débiles y vulnerables.

Desde el *feminismo socialista o marxista*, se ha establecido que las relaciones patriarcales dispusieron el camino para el desarrollo del capitalismo, el cual ha creado mucha inequidad y pobreza. Este tipo de pensamiento se ubicaría políticamente en la esfera pública deseando alterar los componentes de producción que instituyen la absolutista actividad económica, donde se atribuye al capitalismo como culpable de la situación de opresión y sumisión de la mujer. Esta tendencia subraya que el problema de la desigualdad socioeconómica, tiende a vincularse con la desigualdad sexual; lo que genera

⁴⁰² En <http://www.underdogs.es/madrid-concha-prada-el-cuento-de-la-lechera-en-galeria-oliva-arauna/>

que la opresión de las mujeres no sea producto de la ignorancia o de las acciones intencionadas de ciertas personas, sino que sea producto de las estructuras políticas, sociales y económicas asociadas al capitalismo.

Del mismo modo que en la imagen de Prada se contextualiza en una época de crisis, también muestra el cuerpo de una mujer en pleno movimiento y acción, es decir, una mujer que involucra su cuerpo desnudo a un suceso decadente, donde no puede alcanzar sus metas y sueños, debido a factores externos a ella, una tragedia que protagoniza y sin embargo la solución no está en su manos. Y es desde este lazo que esta imagen se relaciona con el *ecofeminismo*, sobre todo por el propuesto por Vandana Shiva, quien fue una de las primeras personas en revelar la inadmisible situación de vida de las mujeres rurales pobres en países como la India, donde debido a un descuidado y conquistador progreso, se desaparecen las siembras y se arruina la biodiversidad. Desde esta tendencia feminista se plantean y se cuestionan diferentes asuntos como son la relación entre la dominación patriarcal y la destrucción de la naturaleza en nombre del progreso y el beneficio y como la destrucción ecológica y las catástrofes industriales de hoy establecen uno de los trazos constitutivos de la vida diaria, el mantenimiento que es habitualmente responsabilidad de las mujeres. Del mismo modo, se critica los presupuestos patriarcales de homogeneidad, dominación y centralización, y afirma que las mujeres producen y reproducen la vida, no solo biológicamente sino también mediante su papel social de proporcionar sustento, afirmando que la sociedad industrial invisibiliza esta contribución de las mujeres y de las culturas de subsistencia.

Una imagen como la de Concha que ahonda en un problema socioeconómico, que involucra irrevocablemente a la mujer en su forma más débil, ya que se presenta una situación insostenible, donde esta mujer tendrá que hacer su mejor esfuerzo para salir de esta circunstancia. Sin embargo esta condición implícita requiere de la superación de un cuerpo fuerte que se sienta recluso por la sociedad patriarcal que lo rodea y decida desafiarla, incluyéndose en acciones políticas y sociales, y exigiendo participación igualitaria

4.2.7 ANÁLISIS DE LAS FOTOGRAFÍAS DE BEGOÑA MONTALBÁN.

Evolución de la obra de Begoña Montalbán respecto a planteamientos feministas:

Desde el año de 1999, esta fotógrafa ha desarrollado nueve series fotográficas, donde se observa un interés por las figuras femeninas, ya que en la mayoría de sus obras la artista construye un mundo blanco el cual es habitado por maniqués, los cuales son cuerpos de mujeres.

En sus tres primeras series de 1999 a 2001 se decanta por objetos y formas abstractas de gran elegancia y a partir del 2001 empieza con sus esculturas, las cuales personifican maniqués femeninos.

En sus series "Espacios Reservados" de 2001, "Interiores" de 2002, "Reflexiones en el espejo" de 2003, "Sensaciones Blancas", "Para Huirse" de 2004, y la última de 2006 llamada "Stances", aparecen sus mujeres, rostros y figuras apenas reconocibles que parecen querer desvanecerse, blanco contra blanco, acabando desleídas en el espacio que las rodea. Sin duda basa su discurso en dos ejes de trabajo muy claros, el cuerpo y el espacio. Es importante resaltar cómo estas piezas escultóricas pasan a convertirse en imágenes fotográficas, y es en fotografías donde son mostradas al espectador, convirtiéndose en unas imágenes fotográficas independientes de las esculturas, asumiendo una fuerte carga escenográfica debido a la teatralización que implanta por la forma de usar la luz, elemento esencialmente significativo a la hora de ubicar los maniqués en el espacio. Se analizarán tres imágenes de Montalbán que son las siguientes:

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO



Fig.46

Título: De la serie "Espacios Reservados", Fotografía seis de nueve.

Fotógrafa: Begoña Montalbán.

Fecha de realización: 2001.

Técnica: Fotografía digital sobre aluminio, 3 ediciones.

Dimensiones: 120 x 180 cms.

Género: Retrato-Instalación.

Lugar de conservación: Galería Tomás March, Valencia.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

La imagen presenta una composición abierta, donde se identifican dos planos, respectivamente. El primero, muestra un cuerpo de mujer, que es un maniquí completamente blanco en todo su cuerpo, menos en sus labios de color carmín y en sus ojos negros, el cuerpo yace sobre un mueble rectangular igualmente blanco. En segundo plano se observa un fondo blanco, el cual da sensación de inmensidad y un gran vacío, un fondo muy pulcramente realizado y en el que se ve a una mujer desnuda que se asemeja a ser un maniquí, teñida de blanco sobre un fondo igualmente blanco, neutro e impoluto, un fondo vacío y silencioso, de tal modo que lo único que destaca en esa ambigua fusión entre las figuras y el espacio son los ojos con las pestañas pintadas de negro y la boca con los labios pintados de carmín.

La fotografía fue tomada con película a color, sin embargo el tono que más resalta en la imagen es sin duda el blanco, el cual ocupa la gran mayoría de la imagen creando una atmósfera minimalista; en la cara del maniquí hacen contraste el rojo de los labios y el negro oscuro de los ojos.

Con respecto a la iluminación, la luz artificial se focaliza en la cara del maniquí, resaltando los labios y los ojos, por último se genera una perspectiva de color o atmosférica, formada por el fondo blanco, el cual crea un gran espacio vacío.

La profundidad de campo en esta imagen es amplia, todo en la escena a ser fotografiada es enfocado y nítido, es decir, que su diafragma es cerrado y su número f puede variar de 8 a 22. En cuanto al ángulo de la toma es normal, la cámara está recta.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

En esta imagen Montalbán, presenta un cuerpo de mujer, pero una mujer que no es real que esta absorta y atrapada en un maniquí, que fue todo lo que quedo de su cuerpo originario. De esta manera lo que la artista quiere transmitir con esta fotografía, es la deshumanización que tiene un cuerpo femenino, que en la época actual quiere alcanzar la perfección de cánones de belleza establecidos⁴⁰³, dando cabida a los patrones de belleza impuestos por los medios de comunicación masivos, los cuales siempre exhiben cuerpos perfectos y estereotipados. Como resultado de todo esto nace un maniquí, sin vida, totalmente inerte, el cual es puesto en una escena completamente extraña y blanca, que genera una atmósfera de un paisaje no habitado por los humanos, sino más bien por la obsesiones comerciales y creaciones de estos. El símbolo absoluto que Montalbán, presenta en esta imagen es sin duda la deshumanización de un cuerpo⁴⁰⁴.

Sin embargo la repercusión simbólica de esta imagen es más compleja, ya que se relacionan cuatro símbolos poderosos: blanco, maniquí, ojo y boca. El blanco, tanto la suma como la ausencia de los colores, es aquí el blanco mate de la muerte, que absorbe el ser y lo introduce en el mundo lunar, frío y hembra, conduciéndolo a la desaparición, al vacío nocturno, a la desaparición de la conciencia. Es el blanco que actúa sobre nuestra alma como el silencio absoluto, si bien este silencio está lleno de posibilidades vivas. Es el blanco lívido que se opone al rojo. Aquí el rojo es un poder nocturno, hembra también, que posee un poder de atracción centrípeta y posee una relación con la muerte; el ojo es símbolo de conocimiento y de percepción. La boca es el símbolo de la potencia creadora y de la medicación del alma, pero también es su opuesto, la fuerza capaz de destruir, matar, trastornar y abatir. Es un símbolo ambivalente del infierno y del paraíso. En cuanto al maniquí, es uno de los símbolos de la identificación, en este caso con una

⁴⁰³ Donde la perfección de un desnudo según el libro *El desnudo* de Kenneth Clark es su estructura, geometría y armonía, unidad y armoniosa integridad. Dualismo básico entre el cuerpo sin ropa y el desnudo, oposiciones binarias basados en la oposición cuerpo y alma, términos aislados y mutuamente exclusivos.

⁴⁰⁴ Como dice Linda Nead en su libro; El cuerpo femenino se ha hecho arte al contener y controlar los límites de la forma, precisamente al enmarcarlo. Y al poner un marco al cuerpo femenino, el desnudo femenino simboliza los efectos transformadores del arte de manera general. El desnudo femenino encapsula la transformación que lleva a cabo el arte de la materia informe en forma integral.

persona, esto es, la asimilación de un ser a su imagen, pero asimismo la identificación con un deseo pervertido, con una falta.

De igual forma, el espectador observa un cuerpo de mujer que ha sido intervenido por ordenador hasta transformarlo en un maniquí blanco, análogo, y perfecto. Begoña considera que “estos cuerpos impecables” de una “extrema perfección” que los deshumaniza pertenecen tanto al engaño del maniquí como a una idea de ciencia ficción, que ya no se nos antoja imposible sino posible con cirugía plástica y la ingeniería genética. Estos entes que recuerdan a seres de ciencia ficción, falsos maniqués humanos, que posan estáticos, despersonalizados y casi absorbidos dentro de un fondo totalmente blanco y vacío, materializan la experiencia universal del sujeto en esta nueva etapa del siglo XXI, presidida por una búsqueda de perfeccionar la especie humana⁴⁰⁵.

El cuerpo de esta imagen suscita la pérdida de iconicidad del cuerpo mismo, y por ende pierde el valor de realidad, la perfección que encuentra Montalbán en las formas del cuerpo se relaciona con la globalización inmersa en su obra a causa de las tecnologías las cuales tiene ventajas y desventajas, en las cuales se apoya para su producción artística⁴⁰⁶. Esta imagen presenta el interés de la fotografía hacia la reflexión sobre el cuerpo, el dolor, la enfermedad y la acción terapéutica sobre el sufrimiento, en su doble vertiente física y mental, con una atención especial hacia la mujer, aunque ella mantiene reservas respecto a una adscripción feminista de su arte y prefiere hablar de un feminismo intuitivo y experimental, alejado de presupuestos teóricos y doctrinales. En su producción, desde entonces, ha destacado tanto el aspecto simbólico de sus objetos e instalaciones como el recurso a la utilización de la voz y del sonido como material escultórico que llena a su vez un espacio. En el desasosiego que provoca este producto del deseo, sólo se subrayan el sentido de la vista y el órgano por el que se emite la voz y nos alimentamos. Las figuras de Begoña Montalbán, toman una imagen de la

⁴⁰⁵ Ver más en http://www.begonamontalban.com/web/obras/f_2006_stances/pilar_bonet.pdf

⁴⁰⁶ Ver más en <http://diletannti.lacocelera.net/>

realidad, buscan hacer reflexionar al espectador en lo referente al universo de las apariencias⁴⁰⁷.

ANÁLISIS FEMINISTA:

Esta imagen, presenta un enfoque feminista, pero visto desde una problemática actual que es la crítica a las pretensiones de mujer⁴⁰⁸ perfecta por medio de procesos quirúrgicos o procedimientos genéticos, que llevan a crear un cuerpo perfecto, pero deshumanizado. Un cuerpo que es representado en un maniquí y como última instancia se fija en una imagen fotográfica para poder ser visto.

Un cuerpo modificado y arreglado relaciona esta imagen de Montalbán con los principios del *ciberfeminismo*, y sobre todo con el concepto de "Cyborg" planteado por Haraway, quien lo define como una nueva figuración simbólica de la subjetividad femenina, para el cual es indispensable estar conectado a la problemática que se centra en el manejo del poder, en un mundo que ha cambiado y se presenta altamente tecnologizado, y por medio de este movimiento se cuestiona el papel de la mujer en este nuevo ambiente virtual. Así de esta manera se presentan los cuerpos de Begoña, como unas figuras híbridas que son una metáfora de la nueva subjetividad femenina, desde un nuevo lugar donde la hibridación tiene un gran valor discursivo y sea posible pensar lo femenino como una alianza entre lo orgánico y lo inorgánico, y se convierta en una nueva frontera apta para la subversión, en donde nazca un nuevo tipo de identidad, de cuerpo simbólico (Jasso, 2008:79).

Sin embargo la imagen que nos presenta Begoña confronta un poco el postulado de Haraway, donde afirma que el cuerpo del "Cyborg" al ser modificado, o bien extendido por medio de la tecnología, posibilita el papel

⁴⁰⁷ Ver más en http://www.telefonica.net/web2/enriquecastanos/montalban_begona.htm

⁴⁰⁸ En este punto se relaciona el cuerpo de la mujer con los valores positivos de la mente que se asocian con los atributos masculinos y los valores negativos del cuerpo se relacionan con la feminidad. El desnudo es justamente el cuerpo en representación, el cuerpo producido por la cultura. estar sin ropa es una marca de la realidad material, mientras que la desnudez trasciende esta existencia social e histórica y es una especie de disfraz cultural. Afirmaciones tomadas de libro *El Desnudo* de Kenneth Clark.

transgresor que hay en el centro de la figura del mismo. Finalmente con esta imagen Montalbán, logra generar diversas narraciones sobre un cuerpo femenino, que ha sido transformado desde su enfoque más tradicional y establecido. Para Haraway⁴⁰⁹ la figura del "Cyborg", se plantea como una especie de salvadora de la mujer, ya que afirma que la mujer estuvo tradicionalmente caracterizada por una identidad fragmentada, y la construcción de identidad de la mujer como sujeto ha nacido gracias a los logros del feminismo. Es este "Cyborg" quien estimulará la imaginación feminista puesto que traduce ambigüamente la construcción del humano/máquina. El espacio de subversión se activa en el momento de la posibilidad de la relectura y los múltiples significados propios a todo proceso de tecnocientificación. El uso de una imagen anteriormente significada para proponerla como figuración simbólica que abre la posibilidad de la cooperación conceptual necesaria para todos los organismos híbridos de finales del siglo XX (Jasso, 2008:87).

Pero a pesar de estos postulados positivos acerca del "Cyborg", la obra de Montalbán se acerca a un entorno de cuestionamiento, donde no hay certeza de que en este nuevo mundo virtual no vaya a ver estereotipos de género ni problemas de dominación. De todas maneras siempre quedará el artista para que siga reflexionando acerca de estos nuevos conflictos que enfrenta la sociedad.

⁴⁰⁹ Entrevista realizada a Haraway en *How like a leaf: An interview with Thyrza Nichols Goodeve*.

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO



Fig.47

Título: De la serie "Para Huirse", Fotografía tres de tres.

Fotógrafa: Begoña Montalbán.

Fecha de realización: 2004.

Técnica: Fotografía digital sobre aluminio y metacrilato, 3 ediciones.

Dimensiones: 125 x 140 cms.

Género: Retrato-Instalación.

Lugar de conservación: Galería Tomás March, Valencia.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

Esta imagen presenta un formato vertical, con una composición que incluye tres planos generales. En el primer plano se observan tanto en el lado derecho como izquierdo de la imagen, dos puertas abiertas de madera pintadas de blanco, que son la entrada a un salón, que nos lleva a un segundo plano donde se ubica un banco que parece un rectángulo blanco, sobre el que está sentada el cuerpo blanco de lo que parece ser un maniquí femenino, con sus piernas y manos cruzadas, donde sus piernas cubren su pecho, y su cabeza pequeña, redonda y calva fija su mirada para la parte posterior de la instancia. En tercer plano se observa una pared y lo que puede ser la entrada a una pequeña terraza o balcón, el cual consta de dos puertas de madera blancas y un gran ventanal de vidrio que es rodeado por un marco de madera blanco.

La diversidad cromática que muestra esta imagen es más bien limitada, ya que en el principal color de toda la escena es el blanco. De este se parte para lograr un gris claro que se ve en las puertas del primer plano y en la pared del fondo. Sin embargo el contraste es generado por el color rojo que se ve en los labios de la mujer. En cuanto a la iluminación de la imagen, es bastante homogénea dejando ver los diferentes detalles de la misma, las sombras son escasas, sin embargo se ven pocas muy suaves y vagas, ya que la luz blanca es la más relevante en la imagen. La perspectiva de esta fotografía es lineal, ya que se genera por los diferentes encuadres de la imagen, es decir, por las diversas entradas que presentan los tres planos en la imagen, generando profundidad en un espacio.

En lo que respecta a la profundidad de campo de esta imagen, es amplia, ya que toda la composición está enfocada, y se uso un diafragma cerrado en su realización. El ángulo de la toma, es normal y habitual, no presenta ninguna inclinación.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

Esta fotografía de Montalbán remite al público que llega a observar la imagen, a un espacio desolado, vacío, minimalista, y blanco; un espacio que encierra a un ser intervenido y modificado, que parece que emerge de los confines de este mismo espacio, un ser impoluto, que no llega ser una persona, pero que sin embargo habita este mundo y en este caso el mundo creado por Begoña. Un ser creado por materia artificial, que busca de muchas formas imitar el cuerpo de una mujer real, pero no lo llega a ser, porque el cuerpo que observa la espectadora en esta imagen, al igual que el espacio se siente vacío, perdido. El maniquí que allí habita mira al cielo, dando la impresión de no saber donde esta, limitándose a observar, y dejando surgir la pregunta ¿de si se ha modificado su cuerpo, asimismo su mente ha cambiando también, o al igual que su cuerpo, está abstraída y enajenada por esa carga que encierra el tener un cuerpo intervenido⁴¹⁰?

Como lo afirma Pilar Bonet⁴¹¹, en las fotografías-instalaciones de esta serie el espacio interior confunde el dentro y de fuera de la arquitectura, convocando a las mujeres a una decisión. Una vez más, la narrativa se suspende y deja lugar a la multiplicidad coral, cuerpos que traban toda intención de sentido narrativo.

Sin duda Begoña, crea a estos personajes desde su experiencia artística donde cada vez más el arte se yuxtapone a la tecnología, y es así como ella siente la necesidad de crear mundos futuristas habitados por seres fantásticos, los cuales llegan a convertirse en algo tan ambiguo, como el mismo espacio en que habitan, y en este momento no llega estar definido que son. Se les podría llamar falsos maniqués humanos, los cuales pernoctan estancados, automatizados y casi impregnados en un fondo totalmente blanco y vacío, donde superficialmente conforman la experiencia universal del sujeto en la

⁴¹⁰ Para Piedad Solans en su ensayo *Lo sublime tecnológico. Cuerpo, pantalla e identidad en la estética posmoderna en Imágenes para el final del tiempo*, en *La certeza vulnerable, cuerpo y fotografía en el siglo XX*, en relación a esta pregunta afirma que el modelo de identidad moderna que apuntaba a una construcción física del cuerpo, se acaba en la posmodernidad, donde no hay cuerpos físicos sino transparencias, envolturas, ausencias que se resuelven en presencias simuladas. Cuerpos muertos ficciones de vida. Pág. 282.

⁴¹¹ Escritora del ensayo *Dar forma a mis ideas con mi lengua*, que se encuentra en la página web de Montalbán, <http://www.begonamontalban.com/>

nueva concepción del humano perseguida para los próximos años, presidida por una supuesta búsqueda de perfeccionar la especie humana organizada por unos cuantos agentes científicos.

Una imagen fotográfica de gran formato, producida digitalmente, se acerca a la representación de un cuerpo que causa el quebranto de iconicidad del mismo, donde pierde el valor de realidad. Begoña Montalbán abstrae estas figuras ficticias hasta su punto más puro, y en este punto es pertinente una comparación con Kasimir Malevich y Piet Mondrian, quienes a lo largo de su carrera artística buscaron la pureza de la pintura y de las formas geométricas, así como se observan los cuerpos puros y minimalistas de Montalbán.

A partir de esta imagen de Begoña, se crea un discurso de lo que puede llegar a ser la fusión arte, genética y tecnología, y tal como lo afirma Belting, la tecnología genética, que amenaza el cuerpo en el futuro, es una nueva variante de los anhelos por cuerpos maquinalmente perfectos, pero su amenaza consiste en que convierte imágenes en cuerpos, y con ello pretende invalidar la diferencia entre una imagen y todo aquello de lo que es imagen. La construcción ideológica del cuerpo que dominó el siglo XX, es remplazada por la tentación de la construcción biológica, con este se repite en una nueva forma el antiguo conflicto entre naturaleza e imagen (Belting, 2007:136).

ANÁLISIS FEMINISTA:

En esta imagen de Begoña el enfoque feminista que se le puede dar a la misma reside en un cuerpo intervenido, un cuerpo de una mujer que cruza la línea entre la ficción y la realidad, donde realmente no se sabe qué es, si es de carne y hueso o pretende ser de otra manera. Y particularmente en esta imagen, este cuerpo se presenta en un espacio solo, quieto, tal vez pensativo, en un espacio donde solo habita este cuerpo que aun no se podría definir bien. Y es en ese momento cuando surge la pregunta de que es difícil encontrar la identidad cuando se reconoce un cuerpo de carne y hueso, ¿entonces será más complejo aun encontrar la identidad cuando se está en un cuerpo que no está completamente definido? La respuesta a esta

pregunta puede ser contestada en la afirmación de Piedad Solans⁴¹², quien plantea que mientras el modelo de identidad moderna apuntaba a una construcción física del cuerpo, en la posmodernidad no hay cuerpos físicos sino transparencias, envolturas, ausencias que se resuelven en presencias simuladas. Cuerpos muertos, ficciones de vida, que se encuentran en un juego de reflejos, transparencias y miradas del cristal y la pantalla se articularía en una nueva concepción del cuerpo y de la identidad. Y es así como en la fotografía de Begoña estos cuerpos que terminan siendo reflejos y transparencias, que carecen de profundidad y que actuarían no por inyección introspectiva en el espacio, sino por contacto de superficies planas en extensión (Solans, 1994:282).

Y esta situación es la que muestra Begoña en esta imagen, donde surge un nuevo sujeto que ha sido creado en la época posmoderna gracias a la ciencia y la tecnología, un sujeto, tal vez un *cyborg* que habita en un espacio enrarecido, que busca algo pero no es tan fácil encontrarlo, donde como afirma Sarah Kember⁴¹³, quien plantea el *ciberfeminsimo* como un proceso de la elaboración de la narrativa histórica desde una postura de diálogo y riesgo, donde este debe representar una actitud de apertura crítica ante las nuevas posibilidades de vida que se exploran constantemente en el ámbito de la biotecnología, un espacio de diálogo entre el feminismo y la emergencia de las prácticas biotecnológicas y de la tecnología de la información. Un lugar donde circulan proyectos como la creación de nuevas especies de vida en la materia, programación de autonomía, autosuficiencia y vida artificial, que no por ser artificial deja de ser pensada como vida.

Al hablar de estos asuntos, da la sensación de que se está creando un nuevo "ser", que va a remplazar al humano que se conoce hoy en día, y que Begoña, también ha pensado en la nueva mujer del futuro, que en esta imagen se ve poco sensible y emotiva, y más racional. La que va a habitar en esta nueva vida artificial, donde tal vez se omitan todas las experiencias humanas anteriores y donde tal vez desde este espacio creado por la

⁴¹² Escritora de *Lo sublime tecnológico. Cuerpo, pantalla e identidad en la estética posmoderna*. En *La certeza vulnerable. cuerpo y fotografía en el siglo XXI*.

⁴¹³ Escritora y académica de la Universidad de Londres, trabaja en fotografía, nuevos medios y feminismo cultural, acercándose a la ciencia y la tecnología.

propuestas *ciberfeministas* se pueda alcanzar un espacio donde no haya cabida a las desigualdades y la nueva mujer que se cree en este pueda hallar su camino de una forma más libre, es decir, que no se encuentre con ningún tipo de estructura tecnológica que la pueda oprimir.

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO



Fig.49

Título: De la serie "Stances", Fotografía cinco de once.

Fotógrafa: Begoña Montalbán.

Fecha de realización: 2006.

Técnica: Impresión digital sobre aluminio.

Dimensiones: 150 x 230 cms.

Género: Retrato-Instalación.

Lugar de conservación: Galería Tomás March, Valencia.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

Esta imagen de formato horizontal a color muestra una composición de cuatro planos. En el primero se observan los cuerpos desnudos y blancos de dos mujeres adultas, que se ubican al lado izquierdo de la imagen, un cuerpo blanco o maniquí de pie en una posición con la espalda erguida, y la cabeza inclinada y volteada en un ángulo de 45 grados y con la mirada hacia la parte inferior de la imagen. Del mismo modo se ubica al lado derecho de la imagen otro cuerpo blanco o maniquí, el cual está de pie, sus brazos yacen sobre sus piernas, y su cabeza mira al segundo de plano de la imagen; donde se encuentra el cuerpo de dos maniquís uno sobre otro y yacen sobre un rectángulo blanco. En tercer plano se ubica un gran ventanal blanco, que deja ver el fondo y al lado izquierdo una puerta blanca que esta medio abierta; y en el cuarto plano se ve el fondo negro.

En esta imagen no se observan tonos medios, se va desde el oscuro del fondo, al blanco de los maniqués y la puerta y la ventana, y por esta misma razón se observa con gran fuerza el color rojo de los labios de las mujeres. Algo muy similar sucede con la iluminación de la imagen, que es homogénea, definiendo los detalles de la misma, pero la sombra es nula. En lo que se refiere a la perspectiva de la imagen, se genera una relación visual con la perspectiva lineal debido al marco de la puerta y la ventana, y también con la perspectiva atmosférica, que genera el fondo negro con respecto al blanco de los demás elementos.

La profundidad de campo de esta imagen se presenta ilimitada y amplia, es decir que se usa un diafragma cerrado para su consecución. En cuanto al ángulo de la toma es normal, sin ninguna inclinación por parte de la cámara.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

En esta imagen de Begoña, se observa un elemento diferente al que venía trabajando en sus series anteriores, como lo es el abandono de los espacios blancos minimalistas, ya que en esta escena ubica a sus maniquís, en un fondo negro, el cual solo se ve interrumpido por los dos ejes de una puerta y una ventana blanca. El negro ocasiona un gran dramatismo y oscuridad pero, al igual que en sus series anteriores, sigue siendo un espacio inventado, que no es real y que sigue sintiéndose vacío y desolado, el cual es habitado por seres ambiguos y alienados que están en el límite de lo humano y de lo tecnológico.

Un retrato-instalación, donde la esencia principal de la imagen se fundamenta en la construcción por parte de Begoña, de un espacio singular, para ser habitado por sus maniqués blancos, que lleva a la deducción de Luis Francisco Pérez⁴¹⁴ quien afirma lo siguiente:

No existe una arquitectura de género. Desde hace unos años la obra en formato fotográfico, en su sentido más amplio y abarcador, de Begoña Montalbán incide pasionalmente (consideramos importante esta adjetivación concreta) en cómo estructurar una arquitectura sin género (mejor: sin la variación física y morfológica de toda diferencia sexual, aun concediendo la obvia realidad visible en sus obras de que se trata de mujeres) en la cual poder situar, o levantar una imposible maqueta, de una arquitectura del Ser (en femenino), y sin por ello claudicar ante la normatividad masculina de la representación falocéntrica y su mirada, de la verticalidad de una arquitectura que se niega a anular su procedencia biológica. De ahí la horizontalidad (¿democrática?) de unas acciones que, más allá de la obsesiva y multiplicadora presencia de una mismo prototipo de mujer, lo que en verdad nos está diciendo es de lo ficticio de todo pensamiento predeterminado, de toda verdad falsamente consensuada, de que no existen los géneros, sino la voluntad de Ser. Construcción (arquitectónica) de nuestro propio y deseado género. O quizá: construcción cultural de nuestra propia arquitectura como sujetos pensantes y pasionales (Pérez,2007).

Un tema que no deja de ser controvertible y se une a un medio que según Walter Benjamín⁴¹⁵ modifica la relación de la masa para con el arte, como consecuencia visible de la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo humano, y es sobre todo dispareja, porque en lugar de

⁴¹⁴ Escritor de la *Arquitectura(s) del Ser*, que se encuentra en la página web de Montalbán, <http://www.begonamontalban.com/>

⁴¹⁵ Tomado de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

un espacio que trama el hombre con su consciencia presenta otro tramado inconscientemente, los cuales se ven reflejados en espacios de ficción como los que propone Montalbán, que conducen a la ubicación de un cuerpo mutante, el cual como afirma Frank Perrin⁴¹⁶, ahora el cuerpo en las artes visuales se ofrece como una entidad compleja, ya no unificada y estructurada, sino estructurante, circundada por todas partes por la genética, la clonación, las nuevas tecnologías, la *cibercultura*, la pérdida de fisicidad o la promoción de lo orgánico. En cierto modo, el cuerpo se convierte tanto más en algo obsesivo cuanto más se asemeja a si doble, generando una sombra inquietante que le hace la competencia y amenaza sus más íntimas trincheras (Perrin, 2004:306). Es así como esta imagen de Begoña, tal como lo afirma Pilar Bonet, se acerca a un espacio subyacente habitado por seres mutantes donde⁴¹⁷:

La ocupación del espacio físico y sonoro, el más teatral en su ilusionismo visual. Stances (2006) es una arquitectura ensamblada de espacios virtuales, una construcción tridimensional que nos permite contemplar a la vez que escuchar, ser espectadores frente al escenario y también desaparecer tras él, entre bambalinas. Ahora el blanco cede su sombra a la oscuridad, el impacto es más despiadado. En el reverso de las imágenes, tras las paredes simétricas de nuestra casa, desfilan jirones de secuencias sonoras amputadas de momentos cinematográficos: voces, conversaciones, ruidos ambientales, pasos y susurros, frases desmembradas que la artista ha elegido en el azar de sus emociones, siempre en presente (Bonet,2007).

Toda esta construcción arquitectónica, propiciada por un entorno cambiante que ha evolucionado hasta ser lo más virtual e irreal posible, con la enigmática presencia de unos cuerpos femeninos sin características especiales y carentes de personalidad ubican al público que observa esta escena en una reflexión que tropieza en lo sensible, en la costumbre de intervenir al sujeto contemporáneo y ver como inciden en estas las creaciones escultóricas de concepciones de tiempo detenido o en curso, realidad o ficción, memoria u olvido; donde se va generando el sabor del recuerdo que intima en el espacio del pensamiento con sus condiciones efímeras, de cambio y fluidez; allí surgen, sin parar, presencias, sensaciones y emociones.

⁴¹⁶ En su ensayo *Mutant Body: el cuerpo en su campo ampliado. Notas sobre una conéctica transformacional en La certeza vulnerable, cuerpo y fotografía en el siglo XX.*

⁴¹⁷ Tomado de <http://www.begonamontalban.com/>

ANÁLISIS FEMINISTA:

En esta imagen de Begoña, la base del análisis feminista, lleva a seguir planeando el discurso establecido por el *ciberfeminismo*. Esta vez la construcción de un espacio virtual se hace demasiado evidente, y es en este espacio donde ahora ubica a su maniquíes, que a su vez ya no están solos, sino que forman un pequeño grupo, donde al parecer su aspecto físico, si es que se les puede llamar así, o su aspecto superficial externo en todas estas mujer virtuales es igual, no presentan ningún rasgo que las distinga unas de otras, llevando a la pregunta de ¿si su aspecto físico es igual de como es su mente, cómo funciona y también cómo su aspecto físico es igual, son cuatro mentes que piensan semejante?.

Esta es una controversia que hasta este momento no tendría una respuesta fija, pero se acerca a ella Karla Jasso quien afirma que el arte contemporáneo al igual que la teoría, parece altamente seducido ante la posibilidad de trasgresión de conceptos, experiencias, representaciones basadas en la utilización de las nuevas tecnologías, que lleva en este momento a realizar más preguntas, que ha obtener respuestas, como por ejemplo, ¿cuales son las nuevas figuraciones del cuerpo dentro del ámbito de la tecnología como soporte material/simbólico? Y se ve que el imaginario contemporáneo ya está contaminado con representaciones del cuerpo que refuerzan los estereotipos de género⁴¹⁸, donde hay algunos artistas como es el caso de Montalbán, que reflexionan en torno a esta representación del cuerpo expandido por la tecnología, y se plantea el cuerpo poshumano dividido entre el orden real y virtual, entre lo orgánico y lo inorgánico, entre una identidad individual y la conexión de la identidad propia de las sociedades en red que se revela a sí misma como flujo de información propensa al cambio y a la reformulación. La obsesión por la temática de lo poshumano en el arte contemporáneo busca esclarecer y visualizar la manera en que las sociedades estaban viviendo los procesos de tecnocientificación (Jasso, 2008:117).

Esta fotografía de Montalbán otorga la posibilidad de cuestionarse acerca de la construcción de este "cyborg femenino", el cual se ve abocado a enfrentar

⁴¹⁸ Como es el caso de los juegos virtuales, donde heroínas como Lara Croft, siguen siendo construidas por la sociedad patriarcal, donde se sigue idealizando a la mujer.

una nueva realidad, donde es muy posible que nada esté definido ni planteado aun respecto a los mismos problemas de género. Rossi Bradotti, se ubica en el planteamiento de un *ciberfeminismo* diferente, donde una creatividad conceptual enfocada en una lógica de reflexión que aporte cambios de perspectiva sobre todo en conceptos de tecnología, donde el valor tecnológico no debe representarse como la antítesis del organismo y de los valores humanos, sino como una prolongación de lo humano, intrínsecamente ligado a él. Donde esta imbricación obligue a hablar de tecnología como un aparato material y simbólico, es decir que sea un agente semiótico y social más. Y con este nuevo margen para el manejo de la vida debe llevar a un feminismo de conciencia nómada, que tiene por principio dar respuestas y proponer nuevas formas de pensamiento opuestas a la lógica lineal que se ha vuelto insuficiente para el entendimiento de la subjetividad de la experiencia humana contemporánea específicamente la femenina, donde la imagen del sujeto nómada está inspirada en la experiencia de personas o culturas que son literalmente conciencia crítica, que se resiste a establecerse en los modos socialmente codificados de pensamiento y conducta⁴¹⁹.

En un momento en que este mundo apenas es una posibilidad, Begoña enfrenta al espectador a esta imagen donde ya hace un acercamiento de cómo sería un *cibermundo*, habitado por *cibermujeres*, y plantea una propuesta arriesgada donde en su obra hace referencia tanto el aspecto simbólico de sus objetos e instalaciones como el recurso a la utilización de la voz y del sonido como material escultórico que llena a la vez un espacio, donde está presente el mundo futuro de la mujer, con sus dudas y problemáticas.

⁴¹⁹ Tomado de www.creatividadfeminista.org/articulos/ciber_braidotti.htm

4.2.8 ANÁLISIS DE LAS FOTOGRAFÍAS DE JULIA MONTILLA.

EVOLUCIÓN DE LA OBRA DE JULIA MONTILLA RESPECTO A PLANTEAMIENTOS FEMINISTAS.

Con casi diez series fotográficas en el transcurso de su carrera, a esta artista se le nota en sus imágenes la influencia que ha tenido del cine, ya que al observar estas series, se ve algo como fotografía cinematográfica, y es preciso, decir de ella que busca eliminar la frontera existente entre fotografía, cine, video y construir un solo elemento que retenga estos tres medios.

En cuanto al tema de interés de este trabajo, para el año de 1996 presenta su primera serie fotográfica llamada "Detenido", que hace referencia al cuerpo de una mujer, el cual tiene zonas problemáticas cuando busca ser representado en la escultura y son estas zonas precisamente las que Montilla quiere resaltar, una obra donde se combina el interés por la escultura y las formas orgánicas o abstractas que puede generar un cuerpo femenino.

Para 1997, crea la serie "Chroma Key", donde inventa un escenario virtual, que solo existe en esta serie, y que nos hace cuestionar la naturaleza real de las formas que percibimos, y donde ubica a diversos seres humanos, en estos espacios dotándolos de las mismas características del mismo, reconstruyendo estos humanos, pero en este caso los adecua con este nuevo espacio, y estos hombres y mujeres quedan como levitando mientras su cuerpo se acostumbra a esta nueva textura que cubre su piel.

En 1998 sigue con su serie "Ectoplasma", que sigue con la textura de pintura azul cubriendo los cuerpos de los personajes creados para esta serie, que este caso son médiums. Imágenes en las que va cubriendo los diferentes orificios de sus cuerpos, como la boca, la vagina y los pezones, que a su vez expulsan una sustancia viscosa, que hace referencia a los fluidos femeninos. A continuación se analizarán las siguientes fotografías de Julia Montilla:

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO



Fig.50

Título: Detenido II.

Fotógrafa: Julia Montilla.

Fecha de realización: 1996.

Técnica: C-print⁴²⁰, edición 1/3 a 3/3.

Dimensiones: 30 x 20 cms.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Galería Toni Tàpies.

⁴²⁰ Término originalmente utilizado por Kodak en la década de 1950 para denominar un tipo temprano de papel de impresión pareado. Actualmente se utiliza para describir una fotografía en positivo cuyas capas de color están emparejadas con componentes plateados.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

La imagen presenta una composición, donde se observan dos planos. El primero presenta, el cuerpo de una mujer, desde el abdomen hasta los pies, este cuerpo esta acurrucado y en la pierna que está al frente se ve un líquido blanco. En segundo plano, se ve un suelo azul que es donde yace el cuerpo.

En lo que se refiere a los tonos de la fotografía que es tomada con película a color, se presentan tonos neutros, donde destaca el color blanco que se ve entre las piernas de la mujer y los diferentes tonos de azul del suelo, es decir, que en el suelo se ve más claro y más atrás se ve más oscuro.

La luz de la imagen se focaliza en el cuerpo de la mujer, generando diferentes tonos, siendo los más claros los que se ubican en la parte superior del cuerpo de la mujer, y los oscuros se ubican en las piernas de la misma, generando una perspectiva de color o atmosférica, formada por el contraste de tonos oscuros y claros del fondo.

La profundidad de campo en esta fotografía es corta y limitada, ya que solo conserva nitidez el cuerpo de la mujer, el fondo es difuso y borroso, por lo tanto se utilizó un diafragma abierto, con un número f de 2 a 8. Se usó un ángulo normal, en la realización de la toma fotográfica.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

En esta imagen Montilla muestra parte de un cuerpo femenino, un fragmento que inicia desde sus costillas, bajando por su estómago, pasando por su vientre, llegando a sus piernas y recorriéndolas, hasta finalizar en los pies. Explorar este cuerpo, el que seguramente ya había esculpido antes, el que en la imagen se presenta al espectador como un elemento que está quieto y detenido, donde interesa su proporción y forma; asimismo la fotógrafa quiere mezclar este cuerpo que se ve con una forma de materia donde, como lo dijo Kant⁴²¹:

La oposición forma/materia gobierna la crítica en su totalidad y el placer estético es más refinado que las formas físicas de placer dado que necesariamente envuelve la facultad más alta de la contemplación (Kant, 1790).

Uno de los problemas técnicos originales de la escultura fue reproducir la verticalidad de la figura humana, pero esto poco a poco se fue comprendiendo más por ayudas intermedias, como los basamentos o procedimientos del vaciado en bronce; y en esta fotografía Julia Montilla acude a las zonas problemáticas para la representación escultórica del cuerpo humano, las partes no cinceladas, presentándonos la referencia al binomio constituido por la escultura y su molde, en el cual éste es ocupado por la materia, que queda inmovilizada y atrapada por su doble negativo.

Con esta imagen busca plasmar una vertiente escultórica y fijar fotográficamente que los cuerpos que tienen sus cavidades y ranuras llenas de materia, es decir, quiere lograr una relación y unión entre dos de las disciplinas artísticas con que trabaja, y de esta forma mostrar en la imagen el cuerpo como escultura, y cómo este se presta para ser moldeado desde cada detalle del mismo. El cuerpo como principal materia prima de la obra de la artista que puede tener múltiples facetas y múltiples significados.

⁴²¹ En *Crítica del Juicio Estético*, de Immanuel Kant (1790).

ANÁLISIS FEMINISTA:

En esta imagen no está tan claro el enfoque feminista⁴²², ya que la artista, se basa más una idea de esculpir un fragmento del cuerpo, representar su materia y forma. Sin embargo la artista asume una posición donde prevalece la construcción de lo femenino, los acuerdos sociales y culturales de la sensibilidad y la sentimentalidad, los estereotipos, la fascinación. En esta obra compara las creaciones visuales del entorno cotidiano y exige reflexionar sobre la historia y el futuro, sus medios, sus tácticas y sus oposiciones ideológicas que son las de la imagen fotográfica.

Del mismo modo esta imagen que presenta Montilla, como lo afirma Linda Williams⁴²³, es un cuerpo de mujer el cual para llegar a convertirse en escultura. Objetivamente este cuerpo femenino aparece siempre "codificado" y "escrito", con el fin no solo de significar su diferencia sino de indicar su significación erótica inherente. Igualmente es interesante ver que aunque no exista un enfoque feminista claro, Julia enfrenta al espectador a una parte del cuerpo desnudo de una mujer, a un cuerpo que no es idealizado por la imagen sino se presenta en esta fotografía, tal como es, real y a la espera de ser esculpido. Es decir, que a partir de esta imagen que desea esculpir, Montilla crea otra lectura, otro discurso, que acerca más al espectador a la realidad de este cuerpo, el cual se siente terrenal, relacionándose con lo dicho por Kristeva donde en su visión sobre las prácticas estéticas como una fuerza transgresiva y renovadora, que desplazan significados, deshacen lo fijo y pueden crear una diferencia. En la obra de artistas que son mujeres, no se debe buscar signos de una femineidad conocida, condición femenina, sino signos de lucha estructuralmente condicionada y disonante de la feminidad.

Esta representación fotográfica de un cuerpo previo a una escultura demuestra el interés personal de la artista por explorar y conocer cada detalle del mismo para poder llevar a cabo su estudio final.

⁴²² En esta obra, se habla de feminismo, tal como menciona Nieves Febrer, en su artículo *Arte de Género: Cuerpos profanados y fenómenos andróginos*: Los discursos feministas como una vertiente más, que extienden sus ideas y teorías hacia las formas en las que simbolizamos, nos movemos y relacionamos con la cultura.

⁴²³ Profesora de la Universidad de Berkeley en California, donde investiga cultura visual basada en enfoques feministas y de género.

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO

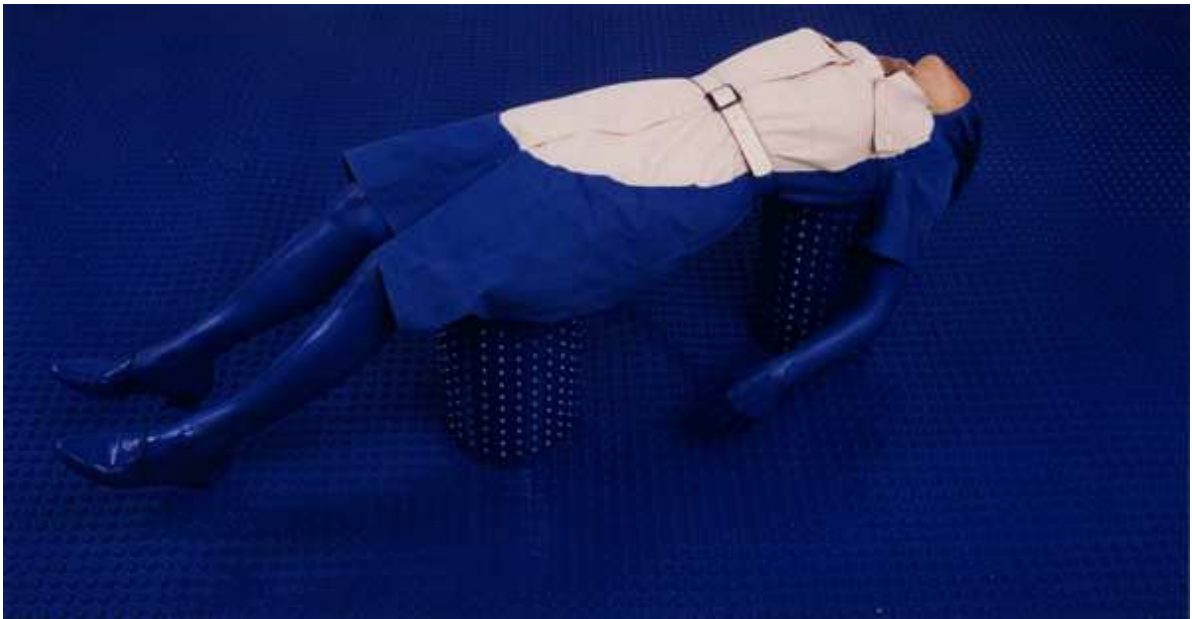


Fig.51

Título: Ofelia, de la serie "Chroma Key", fotografía 1 de 4.

Fotógrafa: Julia Montilla.

Fecha de realización: 1997.

Técnica: C-Print.

Dimensiones: 40 X50 cms.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Galería Toni Tàpies.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

Esta imagen a color, formato horizontal, presenta dos planos generales. El primero ofrece a la vista el cuerpo tumbado de una mujer adulta, a quien no se le puede ver la cara, ya que esta inclinada hacia atrás; la mujer viste un traje de color café claro, luce una correa blanca y unos zapatos de tacón mediano, y la mayor parte de su cuerpo desde los brazos hasta las piernas está cubierto por pintura azul, y la mujer yace sobre dos cilindros llenos de círculos. En segundo plano se observa un suelo azul de plástico.

En lo que se refiere a los tonos, esta imagen tiene una paleta cromática, donde el color azul domina la fotografía y sin duda nos remite a un espacio frío y distante, donde se forma un contraste con el color piel de una parte de la cara de la mujer y el café claro y blanco de la correa.

La iluminación de la misma enfoca la luz principal en cuerpo de la mujer, en sus piernas y brazos se aprecia algunos brillos de la misma forjando una textura muy lisa y las sombras que se forman debajo de la mujer son indefinidas y suaves. La perspectiva en esta imagen es lineal ya que se crea por las terminaciones de los cilindros, en el momento en que tocan el fondo.

La profundidad de campo de esta imagen es amplia, ya que todos los planos de la composición se ven enfocados y nítidos, por lo tanto se usa un diafragma cerrado para conseguir esta toma. El ángulo de la toma es un picado inclinado, ya que se capta desde arriba el motivo a fotografiar.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

Una imagen fotográfica con la que Montilla busca ubicar un sujeto, en este caso una mujer, que oculta su rostro a la cámara, y que está tumbada en un espacio inventado, creado específicamente para esta instantánea, donde se plantea lo efímero de ciertos espacios donde se ubica el ser humano actualmente, siendo este espacio condicionado por el color azul intenso, que es el principal protagonista de esta imagen.

En palabras de Julia, *Chroma Key*⁴²⁴ enseña lo fugaz, el fluir de ciertos cuerpos y objetos, como una representación de los órdenes y los pesos, en un espacio que se convierte en un lugar donde se caracterizan la disolución, lo espectral y evanescente, transportado a la omnipresencia de un atributo de lo divino aplicado al hombre, es decir, un lugar metafórico y impreciso que solo existe en lo efímero del tiempo.

Un espacio intervenido por Montilla que llega a transcender el alto grado de iconicidad que es característico del registro fotográfico, y como lo afirma Kossoy, no deja de ser un arma de doble filo, donde no es inusual que esa semejanza acentuada entre la representación de un espacio inexistente se torne incómoda, dependiendo esto de los fines a que se destina, siendo este el motivo por el cual suele ser objeto de manipulación apartándose de la verdadera apariencia física o natural de su referente:(Kossoy, 2001:84); y es en este momento cuando surge la pregunta de qué es verdadero y qué es falso, en este escenario azul elaborado por Montilla.

Del mismo modo esta imagen sitúa al espectador en una perspectiva espacial⁴²⁵ en la que la aparición de nuevas tecnologías ofrece un semblante de paranoia que choca con la naturaleza de las formas que se divisan.

⁴²⁴ Clave de color, es una técnica audiovisual utilizada ampliamente tanto en cine y televisión como en fotografía, que consiste en la sustitución de un fondo por otro mediante un equipo especializado o un ordenador. Esto se hace debido a que es demasiado costoso e inviable el recorte del fondo o personajes para completar cuadro a cuadro mediante rotoscopia. El color debe ser rojo, verde o azul. Habitualmente se usa verde o azul y no rojo, ya que es el componente de color más importante de la piel humana. Aunque el color más habitual del fondo o ciclorama era el azul, el verde se ha impuesto al ser la ropa azul mucho más común que la verde.

⁴²⁵ En esta imagen es bastante opuesta a la premisa de Gaston Bachelard, en su *Poética del Espacio* en el capítulo "La casa, del sótano a la guardilla", donde relaciona el lugar que habitamos como un espacio vital, que se relaciona con todas las dialécticas y contradicciones de la vida, y es básicamente el espacio que se habita donde se halla, la

En esta fotografía el color azul se utiliza para sobreponer imágenes en televisión, con el fin de recapacitar sobre la correspondencia entre la virtualidad y la realidad, fundamentada en la técnica de vídeo chroma, con un fondo monocromo sobre el que se aplica electrónicamente la imagen deseada. Esto con el fin de revelar la desaparición del lugar entendido en sentido racional, originando una zona que inmoviliza su potencialidad como soporte de múltiples realidades idóneas de ser pensadas, inconcreción que lleva a que sólo sea posible entenderlo como pregunta habitable.

El azul chroma va más allá de ser un color y es esgrimido por Montilla como un medio que propugna la realidad y la dota de una forma, que acoge un aspecto líquido que salpica a la mujer que aparece sutilmente en la fotografía y que está a punto de tener una posible disolución con este medio. Y una vez que se disuelve, este personaje parece deambular en busca de una salida, inútil de reconocerse ni diferenciarse acerca de lo que le rodea, traspasando formar parte de un medio en el que, lo consecutivo y lo sustentante se disuelven en una única entidad⁴²⁶.

ANÁLISIS FEMINISTA:

El enfoque feminista de esta imagen radica en la creación de la misma, que transporta a un espacio instaurado por una técnica audiovisual en un ordenador, un lugar inventado, ficticio, que no es real, donde Montilla ubica a una mujer que en este caso se llama Ofelia, y en contraste con el espacio es una mujer real de carne y hueso no inventada. Con una puesta en escena que da la sensación de que este espacio virtual está atrapando a Ofelia⁴²⁷, porque la mayor parte de su cuerpo ya forma parte de este lugar, y ella dormida, inconsciente, es ajena a esta realidad que la está envolviendo poco a poco, y tal vez no la deje escapar. Sin embargo todo esto pasa demasiado rápido y es apenas perceptible. Da la impresión que Montilla representa a esta mujer Ofelia, de una manera bastante pasiva, haciendo referencia a diversas

protección y se enraíza día a día en el, como un rincón en el mundo, y siendo el primer universo, que lleva y trae recuerdos simplificados, se convierte en el principal cosmos.

⁴²⁶ Tomado de <http://www.juliamontilla.com/work/chroma-key/>

⁴²⁷ Ofelia se inspira en el personaje creado por Shakespeare, quien decide suicidarse y muere ahogada, debido que no soporta la trágica situación con su amado Hamlet.

representaciones artísticas del mismo personaje realizadas por varones⁴²⁸, donde Ofelia aparece ahogada, muerta debajo del agua, llevada por la corriente, y siempre da la sensación de estar allí muerta en un lugar natural lleno de flores, con su larga y mona cabellera y su piel blanca. Una Ofelia que ha sido creado por pintores masculinos, los cuales siempre la han idealizado; en cambio la Ofelia de Julia pese a que está atrapada en un entorno para nada real, se muestra ante el espectador como una mujer normal, de esta época, de cabello oscuro, nada que hace referencia con el estereotipo de belleza con que se ha creado el personaje de cuento.

Desde el momento de la producción de la fotografía, esta se vincula con una creación *ciberfeminista*, ya que Montilla acude a los nuevos medios tecnológicos para la elaboración de un espacio virtual donde este enfoque, integra la cultura, en un sitio de práctica social que incluye un discurso biotecnológico, e informático, y de esta manera se replantea el concepto mismo del cuerpo genérico, bajo el prototipo del grado de visibilidad del cuerpo femenino que se experimenta bajo la práctica de la informática y biotecnología. Esta tendencia intenta crear un diálogo entre la cultura y la tecnología, entre el rol de la identidad genérica y el deseo de transgresión. Y se esboza la percepción de que el cuerpo en el ciberespacio está subordinado a la comprensión y la simbolización de la información, y este no escapa a una construcción que está cargada de un alto nivel sexual, donde el erotismo juega un papel central en la representación del cuerpo virtual. Sin embargo en la imagen de Julia no se ve un cuerpo cargado de sensualidad ni tampoco aliado con la tecnología sino simplemente un cuerpo real que está siendo atrapado por esta nueva construcción virtual y tecnológica.

⁴²⁸ Como Dante Gabriel Rossetti pintor prerrafaelita (1828-1882), el cual ha pintado diversos personajes literarios y mitológicos femeninos idealizándoles y asignándoles el rol de mujer fatal, ya que como afirma Erika Bornay en su libro *Las hijas de Lilith*, este pintor crea un tipo de mujer de poderoso y ancho cuello, labios curvados y abundante cabellera. Y de este mismo movimiento se encuentra Edward Burne-Jones, quien usa a la mujer como su tema principal de trabajo y la crea con una imagen melancólica, perdida en lejana ensoñaciones y acentuando la visión de un ser sustraído a lo cotidiano.

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO



Fig.52

Título: After Eva C, de la serie "Ectoplasma", fotografía 1 de 3.

Fotógrafa: Julia Montilla.

Fecha de realización: 1998.

Técnica: Lambda Print.

Dimensiones: 50 x 30 cms.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Galería Toni Tàpies.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

En esta imagen a color, de formato vertical, se aprecia una composición de dos planos generales. En el primero se observan las pantorrillas y los pies de una mujer joven, que asimismo están de pie y cruzados, como si estuvieran ejecutando algún movimiento, las piernas están cubiertas de un espesa pintura azul, que chorrea hasta llegar al suelo, donde forma un charco de pintura. En segundo plano está el fondo blanco sin ninguna frontera, llegándose a confundir con el fin de la fotografía.

En cuanto a los tonos de la imagen, no son tan diversos, ya que simplemente se presenta una composición de tres colores, el blanco del fondo, que hace un fuerte contraste con el azul de la pintura, el cual disimula el tono suave y neutro de la piel. La iluminación se enfoca en la pintura, produciendo diversos brillos en ella, y también la luz lateral da un efecto tridimensional a la pintura. La perspectiva la define el fondo blanco y sin límite, por lo tanto la imagen presenta una perspectiva de color o atmosférica.

En lo que tiene que ver con la profundidad de campo de esta imagen es ilimitada y amplia, ya que tanto el fondo como el motivo de la fotografía, están enfocados y nítidos, es decir, que el diafragma que se utilizó en la consecución de la imagen es cerrado con los valores de número f comprendido entre 8 y 22. El ángulo de la toma de la fotografía es normal o habitual, ya que no presenta inclinación sino la proporción ideal.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

Esta imagen de Montilla, es una historia inspirada en la vida de la médium francesa Eva C⁴²⁹, quien en sus sesiones espiritistas conseguía, que de los orificios de su cuerpo saliera un líquido espeso, el cual es llamado *ectoplasma*⁴³⁰, y se vislumbra en esta fotografía de un color azul intenso, que se ha pegado en las piernas de una persona, que es muy posible que represente a una médium, y va bajando por las piernas de estas hasta ir formando un charco en el suelo.

En palabras de Julia esta serie surge la idea de relacionar y narrar la representación de las visiones extáticas de los místicos, y la utilización de la fotografía por parte de los espiritistas a finales del XIX y principios de XX con el fin de verificar la existencia de seres de otros mundos, como fue el caso de Eva, ya que muchas veces el ojo humano no veía estos espectros luminosos, que luego aparecían por alguna circunstancia inexplicable en la foto ya revelada y fijada, que fue usado de diversas maneras. Por un lado, como herramienta proselitista destinada a convencer a la población de la existencia de tales fenómenos y por otro, se empezaron a crear postales fotográficas donde la apariencia de sobrenaturalidad se encaminaba al ocio y la diversión.

De esta relación, que no es fácil de asimilar, surge el interés específico de la artista por Eva C, asimismo los fenómenos producidos por ella llamaron la atención de los científicos europeos, llegando a creer que una sustancia visible era emanada por el cuerpo de esta médium durante su comunicación con la muerte. El material que emergía de los orificios del cuerpo de la médium era una sustancia viscosa que salía por su boca, vagina y pezones, en lo que

⁴²⁹ Su nombre real era Martha Béraud. En el año de 1920, fue fotografiada, con una sustancia que fue descrita, como "Ectoplasma", que salía de su boca, nariz y oídos.

⁴³⁰ En su definición científica es una supuesta materia viva que se halla presente en el cuerpo físico de cualquier ser vivo, capaz de asumir estados líquidos o sólidos y sus propiedades, de la que no existe ninguna evidencia. La denominación "Ectoplasma" fue propuesta por Charles Richet. Es generalmente descrita por los médiums físicos. Fluye en la oscuridad a través de los poros y los distintos orificios del cuerpo, siendo generalmente de aspecto luminoso. Y en el concepto del mundo espiritista esta sustancia fluye a través de los orificios del cuerpo teniendo una apariencia luminosa. El ectoplasma es una de las características principales que poseen los médiums psíquicos cuando se encuentran oficiando una sesión espiritista y cuando se produce la manifestación del ectoplasma en el cuerpo de un médium la temperatura del ambiente en donde se está manifestando suele bajar abruptamente, además de presentarse con un olor muy característico.

era claramente una alusión a los fluidos femeninos. En el curso de las sesiones Eva desaparecía, y luego emergía como un contenedor potencial, transformándose en una vasija con múltiples agujeros. La producción material de la médium radicaba en su propia desaparición; en el momento de las manifestaciones acostumbraba a gritar "Je suis prise"⁴³¹, confirmando su ausencia en la cima de su visibilidad.

En estos fenómenos la fotografía⁴³² jugaría un rol esencial. En una sesión con Eva C, el psiquiatra Schrenck-Notzing⁴³³ consiguió tres pequeños ejemplos de ectoplasma. Cuando estos fueron analizados se descubrió que el ectoplasma estaba hecho de piel humana. Y surge la pregunta, ¿Si era el ectoplasma la capa exterior de un cuerpo del otro mundo o la materia viva de una criatura del más allá? Donde una respuesta de Julia para esta fotografía, podría ser que la cámara no captura la verdad ni del ectoplasma ni de la feminidad sino una imagen de ella misma.

Del mismo modo esta fotografía de Julia sitúa al público, en una imagen que connota una sensación de repulsión, ya que no es fácil ver un líquido viscoso cayendo en la piel de una persona y eso que el color azul lo minimiza un poco la desagradable impresión. Y tal vez después de una postergada reflexión se llegue a relacionar con la premisa de Kant en la *Crítica del Juicio* que el arte puede tratar de cualquier tema, de cualquier asunto, promover igualmente cualquier sentimiento, independientemente de su moralidad y del horror que pueda despertar, limitando lo sublime y lo perturbador. Sin embargo Kant hace una excepción ya desde el principio, señala un único límite a la obra de arte, una única restricción, un sentimiento que al ser suscitado por una obra produce inmediatamente la quiebra del efecto estético, tal sentimiento imposible de ser promovido por el arte es el asco (Olivares, 2004: 275). Una premisa que diversos artistas del arte contemporáneo han deconstruido y de

⁴³¹ Que significa en castellano "Me llevan".

⁴³² Como lo afirma Walter Benjamín en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*: Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible. Se denota así en el ámbito plástico lo que en el ámbito de la teoría advertimos como un aumento de la importancia de la estadística. La orientación de la realidad a las masas y de éstas a la realidad es un proceso de alcance ilimitado tanto para el pensamiento como para la contemplación

⁴³³ Psiquiatra y psíquico alemán.

hecho han trabajado con esta estética, que es la que se puede apreciar en esta imagen de Montilla.

ANÁLISIS FEMINISTA:

En esta imagen de Montilla, el enfoque feminista se fundamenta en la historia de la médium Eva C, quien no aparece en las imágenes, pero estas se inspiran en su historia. Es la historia de una mujer que se comunicaba con los muertos, es decir no es propiamente el tipo de mujer que la sociedad patriarcal buscaría para hacer una biografía o algo similar. Durante la Edad Media y hasta el siglo 19, cualquier mujer que tuviera facultades que fueran más allá de lo normal, era quemada en la hoguera, y a muchas se les llamo brujas. Y es hasta la época actual donde ya no se queman las brujas ni este tipo de mujeres, pero sí es frecuente que estén marginadas en la sociedad, porque aunque no se les queme el inconsciente colectivo las sigue asociando con el mal. Y es que sin duda a lo largo de la historia se ha creado este estereotipo de mujer "la bruja", que se asociaba a una mujer mayor, y que en la literatura infantil generalmente aparece volando en una escoba, con una gran nariz, de rostro temible, que hacía pócimas para convertir a los hombres en sapos y al mismo tiempo hacia lo posible por hacerle la vida infeliz a la linda y perfecta princesa.

Pero la obra de Julia no se basa en una bruja sino en una mujer que empezando el siglo 20 se hizo médium, ya que sentía que tenía poderes y se podía comunicar con los muertos. Una historia que Montilla representa en esta fotografía, pero que contextualiza en la época actual, ya que escoge las piernas de una mujer joven que la verdad no transmiten el miedo que debería transmitir una médium. Julia presenta unas piernas normales, donde transgrede el orden natural de lo que sería una escena de un médium, ya que crea un escenario completamente distinto, que además es blanco, y el líquido que representa el ectoplasma, no alcanza a dar sensación de asco o de miedo, ya que se asemeja mucho a un bote de pintura espeso que podría ser vinilo. Es decir, Julia convierte una escena que debería tener una atmósfera tenebrosa y oscura en una imagen que se sale de los símbolos e íconos establecidos de presentación. Ella es libre de hacer una creación diferente, con una mirada y

un discurso diferente que cimienta el nacimiento de un amplio lenguaje visual que sin duda, viene de la mano de la fotografía.

Del mismo modo Griselda Pollock afirma que la creación feminista debe innovar y se deben crear modos productivos y transgresivos para releer el canon establecido y los deseos que éste representa, para hacer lecturas deconstructivas de la formación disciplinaria que establece y mantiene bajo vigilancia el canon, donde se cuestionan las inscripciones de femineidad en la obra de artistas viviendo y trabajando bajo el signo de la mujer, que se formaron en femineidades históricas y culturalmente específicas⁴³⁴. De esta manera Montilla rompe paradigmas y tradiciones en el lenguaje visual y presenta la historia de una médium, que en su imagen explora todas las posibilidades que ofrece el mismo y alude a nuevas convenciones para contar la historia de una mujer que ha sido estigmatizada.

⁴³⁴ Tomado de ensayo *Diferenciando: El encuentro del feminismo con el canon*. En *Crítica feminista en la historia y teoría del arte*.

4.2.9 ANÁLISIS DE LAS FOTOGRAFÍAS DE JULIA GALÁN.

Evolución de la obra de Julia Galán respecto a planteamientos feministas:

Según M.T. Beguiristain⁴³⁵, en la obra de Julia Galán se observa un discurso basado en cinco grandes ejes temáticos los cuales se han desarrollado en sentido cronológico y estos son la identidad, la incomunicación, la manipulación del cuerpo, la ruptura, y la violencia. En esta reseña que Beguiristain realiza hace alusión a una obra de carácter social y feminista, donde no le preocupa encasillar a la artista y es muy posible que a Julia no le molesten estos planteamientos, ya que en sus diversas series lo que busca es expresar y divulgar estas cuestiones sociales que a lo largo de su carrera la han influenciado y preocupado.

En 1994 realiza una serie de cuatro murales fotográficos titulada "Mordazas", donde muestra las formas opresivas que hay en la sociedad contemporánea para callar a una mujer. Para 1996 realiza las series llamadas "Acción I y II", donde aparecen diversos cuerpos femeninos casi como fantasmas y espíritus.

En 1998 realiza la serie "Máscaras", donde se interesa en la diversidad del yo, es decir como en este influyen la moda, los cambios, y las tecnologías del yo. En el 2001 realiza los murales fotográficos para la serie "Fune", donde se observan imágenes de identidades fragmentarias sometidas a mutaciones y metamorfosis, de las cuales dice, que no son imágenes de ciencia ficción. En 2004, desarrolla una serie titulada "Qué tal estás?", donde se interesa en el maltrato a las mujeres, pero elaborado por una modelo, a quien se le ve claramente su transformación debido al maquillaje. En el 2008, crea su serie "Ro", basada en la película taiwanesa el "Sabor de la Sandía", dirigida por Tsai Ming-Liang, donde construye una historia de una mujer inmigrante que habita un ámbito privado, en el cual se siente angustiada, va perdiendo su identidad como ser individual. En 2011, realiza "Acha", que es una mezcla de fotografía, video e instalación donde la mujer, la violencia, y la naturaleza, son los aspectos centrales de esta obra. A continuación se analizarán tres fotografías de las series "Mordazas", "Máscaras" y "Ro":

⁴³⁵ Profesora y crítica de arte de la Universidad de Valencia quien hace una importante reseña de Julia Galán para el catálogo de la exposición "Acha."

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO



Fig.52

Título: Silencio, fotografía de la serie "Mordazas".

Fotógrafa: Julia Galán.

Fecha de realización: 1994 -1995.

Técnica: Mural fotográfico.

Dimensiones: 116 x100 cms.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Galería Ferrán Cano.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

Esta imagen en película a blanco y negro y formato vertical presenta una composición de dos planos generales. En el primero se ve un retrato de plano medio corto de una mujer adulta y joven, donde se ve parte de su cuello y pecho descubierto, lleva su cabello recogido, su mirada se dirige al espectador y su boca esta cocida con un hilo que recorre la misma en ocho puntadas. En segundo plano se observa el fondo blanco de la imagen.

Con respecto a los tonos de la imagen, la artista usa una paleta cromática, con matices de la escala de grises los cuales no son tan saturados sino son suaves y neutros, donde el tono más oscuro se ve en la parte inferior de la imagen con una blusa negra que lleva la mujer, y también el hilo con que es cocida la boca de la misma. Los otros tonos no tan oscuros que se aprecian son el cabello, las pestañas y los ojos. En la piel se observan diversos tonos de gris más bien claros, pasando a ser el tono más claro el del fondo. En lo que concierne a la iluminación de la imagen, la luz principal recae en la cara y el pecho de la mujer, otorgándole algunos brillos en la parte izquierda, así como sombras tenues y difusas en la parte derecha de la cara, esta luz permite ver los detalles y la textura lisa y firme de la piel. La perspectiva de la imagen es atmosférica o de color, ya que la genera el contraste con el fondo claro de la imagen y la figura más oscura que está en primer plano.

En lo concerniente a la profundidad de campo de la imagen, ésta es amplia, ya que en toda la composición se observa el fondo y el sujeto fotografiado claro y enfocado, por lo que se deduce que se utilizó un diafragma cerrado. El ángulo de la toma es normal, y la cámara debía estar de frente y recta, ya que la mujer que fue fotografiada mira de frente a la cámara.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

Esta imagen de Galán es bastante denotativa, ya que origina un discurso sugerente en el cual se evidencian los sentimientos de frustración e impotencia que origina en el público en el momento en que este se enfrenta a ver la cara de una mujer ya adulta, que tiene una mirada un tanto desoladora y vacía, estando sometida a un silencio grotesco, ya que sus labios están sellados por medio de unos hilos que le impiden moverlos. Una fotografía que se relaciona en un ámbito de denuncia social y que hace una crítica que se fundamenta en la prohibición de la comunicación, y resulta un silencio que es impuesto, como forma de dominio y de represión.

En palabras de Julia, la puesta en escena de esta fotografía, que se concibió como un mural fotográfico, fue acompañada del sonido de una voz de mujer que narra una historia, que cada vez se vuelve más obsesiva e ilógica. El texto que pronuncia esta mujer reflexiona en torno al miedo de expresarse libremente y a la incomunicación. De esta manera el silencio, es el protagonista principal de la imagen y llega de dos formas diferentes, la primera es la que a veces imponen las demás personas como represión. La segunda forma es la que a veces se autoimpone la misma persona como defensa, es decir que el empleo del lenguaje, que se usa como la conformación del yo, y como medio de comunicación sitúa la evidencia del manifiesto al personaje múltiple, convirtiéndose en voces internas, que llevan al desequilibrio que se muestran en la contradicción y fragilidad propia.

Una imagen que puede representar las premisas de Michael Foucault, en su libro de 1976 "Vigilar y Castigar", donde afirma que existen dos formas de castigo tan diversas como son las "tecnologías de castigo", que hace referencia a la tecnología de castigo monárquica, y se fundamenta en la contención de la población mediante ejecuciones públicas y tortura. La segunda es el "castigo disciplinario", que es la forma de castigo practicada actualmente, que consiste en que profesionales como psicólogos, facilitadores, guardias, etc. ejercen poder sobre el prisionero, y la duración de la estancia en determinada prisión, depende de la opinión de estos profesionales. Como en la fotografía de Julia donde a una mujer,

posiblemente a la fuerza, le cerraron sus labios. Foucault confronta la sociedad moderna con el diseño de prisiones llamadas *Panópticos de Bentham*, donde un solo guardia puede vigilar a muchos prisioneros sin ser visto. El sombrío calabozo de la pre-modernidad es reemplazado por la prisión brillante, que para Foucault no es más que la visibilidad de una trampa. Por medio, de esta óptica de vigilancia, la sociedad moderna instruye sus sistemas de control de poder y conocimiento. En todos los niveles de la sociedad moderna se halla un tipo de prisión perpetua, comenzando en las cárceles de máxima seguridad, la policía, los maestros, el trabajo diario y la vida cotidiana. Todo está encajado a razón de la vigilancia de unos seres humanos a otros, en busca de una regulación generalizada.

Una imagen que es muy pertinente en esta época, donde gracias a la tecnología la información se obtiene muy rápido y es posible comunicarse con una persona que está al otro lado del mundo de manera instantánea. Sin embargo toda esta tecnología que se ve en la sociedad de la información aliena al ser humano y lo encierra en una burbuja; al mismo tiempo que surge esa rapidez en la información, sigue habiendo represión por parte de grupos y personas poderosas a los cuales les conviene el silencio de estas personas del común, para seguir con su hegemonía de poder, como lo es representado en esta imagen, donde se calla a un ser vulnerable como lo es esta mujer. Al observar esta imagen se deduce que Julia busca con la misma, la forma de llegar a diversas personas, para hacer visible un problema no tan reconocido en la sociedad actual, de lo que Felipe Garín⁴³⁶ opina lo siguiente:

Julia Galán tiene la grandeza de denunciar cosas sin perder el carácter estético, así como su poética, libertad y elegancia a la hora de tratar cuestiones tan importantes como delicadas (Garín, 1998).

Del mismo modo Kevin Power⁴³⁷ afirma que en la década de los setenta muchas fotografías de mujeres se enfocaron en la denuncia social, en el no cumplimiento a sus derechos básicos, ya para los noventa la mirada de las mujeres se ha centrado en sí mismas, para producir una gran variedad de obras de gran capacidad visual y de una gran inventiva estética, y este punto

⁴³⁶ Director y gerente del Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana.

⁴³⁷ En su ensayo *¿De quién es este cuerpo?* en *La certeza vulnerable, cuerpo y fotografía en el siglo XX*.

es importante de recordar ya que cualquier fotografía de un sujeto humano, sin importar cual sea su intención política es un acto de dar nombre, y dar nombre en una forma de control, de lo que Rosalind Krauss⁴³⁸ argumenta que una fotografía discontinua puede hacer que el espectador entienda, vea, o ponga en cuestión su sentido de la subjetividad. Siendo estas relaciones con el cuerpo, con el sujeto, y con el yo, las que necesitan ser ampliadas y visibilizadas (Power, 2004:182).

En esta imagen Julia busca enseñar un rostro de una persona que ha sido violentado, sellado por medio de hilos para poder callarlo; la artista reflexiona sobre premisas que no se pueden pasar por alto, donde es importante seguir denunciado lo que sucede a diario en la sociedad actual. Julia denuncia, pero sin perder el carácter estético de este imponente mural en blanco y negro, dramatizando más la escena en cuestión, convirtiéndola en un testimonio visual imprescindible para ser visto y discutido en estos tiempos de indiferencia y escepticismo; esta imagen de Julia detiene un poco lo agitado de la vida y busca reflexionar acerca del miedo a callar y a ser callados.

ANÁLISIS FEMINISTA:

La imagen que Julia Galán presenta tiene una perspectiva feminista bastante explícita, ya que presenta el rostro de una mujer adulta, silenciada por un hilo que le atraviesa su boca, de una manera un tanto brusca y hasta violenta, donde el blanco y negro de la imagen acentúa la desolación y dramatismo de la imagen. Una fotografía con un mensaje directo y aunque parezca pasado de moda esta imagen de Julia se sigue repitiendo, ya que en este momento sigue existiendo opresión y dominación por parte de los más fuertes a los más vulnerables; desde los más ricos a los más pobres, desde los medios de comunicación de masas que cuando difunden sus mensajes pretenden hacer pensar que esa es la opinión de todos, desde el sistema patriarcal contra el cual se ha venido luchando hace más de un siglo para poder llegar a tener una igualdad con el fin de evitar este tipo de imágenes. Pero desafortunadamente esto no es así y la imagen que Julia realiza es una imagen actual, que tal vez por mucho tiempo no deje de ser vigente.

⁴³⁸ Importante teórica y crítica de arte contemporánea.

Para M.T. Beguiristain, la obra de Julia se puede describir de la siguiente manera⁴³⁹:

Un rasgo característico de esta autora es su conciencia social, tremenda conciencia social. Conciencia que transmite a sus obras, en ocasiones, una gran carga de dramatismo y compromiso. Este es, creo yo, el feminismo de las obras que nos presenta Julia Galán, puesto que todo arte feminista es social sus obras son feministas porque son, sobre todo, arte social. Por eso sus preocupaciones son obsesivas, como lo son las maldades de la sociedad, la propia sociedad, su modo de comunicar, de expresar, de actuar (Beguiristain,2008).

Es decir que para Julia es fundamental en sus imágenes representar situaciones que afectan tanto a la mujer como al ser humano, tratar de transmitir esa conciencia social que presenta en sus imágenes al espectador, ya que es importante para ella hacer visible una situación cargada de violencia y represión, como la que se vislumbra en esta imagen. Tanto así que esta imagen que aun hoy es vigente lleva las premisas del *feminismo ilustrado*, donde se busca reivindicar los derechos de las mujeres como ciudadanas, exige educación para la mujer con el fin de que esta consiga autonomía, y demanda el derecho al voto. Reivindicaciones y derechos que se creen fundamentales y básicos, pero en muchos países del mundo estos derechos y libertades tan primordiales no se tienen todavía, aunque se lucha por ellos. Tal es el caso de la ley del aborto, donde las primeras involucradas son las mujeres y son quienes en última instancia deberían decidir sobre este tema, pero son ellas las que ante este tema están como en la fotografía de Galán: silenciadas.

Todo esto lleva a pensar que la sociedad como está establecida hoy en día ha querido descartar a las mujeres, no solo como sujetos creadores de producciones lógico-científicas, sino también como objeto de análisis de las mismas. Es decir que para que el sistema patriarcal se pueda mantener la mujer debe abordar su existencia como objeto pasivo de la historia, donde el patriarcado es el que define y dispone las relaciones de poder sobre las mujeres, orientándose en el sometimiento de las mismas, y a pesar que desde hace más de un siglo ha habido luchas por parte de las mujeres, es difícil conseguir la tan anhelada igualdad de género, por que hay que seguir luchando.

⁴³⁹ Tomado de el catálogo de Julia Galán www.juliagalan.com

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO



Fig.53

Título: De la serie "La Máscara", serie de cuatro murales fotográficos.

Fotógrafa: Julia Galán.

Fecha de realización: 1998.

Técnica: Mural fotográfico.

Dimensiones: 180 x124 cms.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Galería Ferrán Cano.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

Esta imagen a color y en formato vertical presenta una composición de tres planos generales. En primer plano se aprecia un pulpo, con ocho tentáculos y una piel rugosa y babosa, que esta superpuesta sobre el rostro de una mujer joven y adulta, a quien el pulpo tapa su cara por completo. En segundo plano se observa el cabello de la mujer, el cual esta suelto, es liso y café oscuro y le llega hasta más abajo de los hombros; y en tercer plano se observa un fondo blanco, con un pedazo del pelo de esta mujer en la parte inferior izquierda de la imagen.

Los tonos en esta imagen son muy suaves y neutros, hay un dominio de los tonos oscuros, ya que el cabello que ocupa la mayor parte de la imagen es de un tono oscuro, asimismo la blusa que lleva la mujer, es negra. El pulpo presenta un color blanco con tonos rosa o café claros, dejando ver poco el color piel, que se presenta en tonos suaves y neutros, por último el fondo de la imagen enseña el tono más claro el cual es blanco. En lo que se refiere a la iluminación de la fotografía, la luz es bastante homogénea, permitiendo ver detalle y textura de los objetos, de la misma manera la perspectiva de la imagen es definida por el contraste del fondo blanco con los objetos más oscuros de diversas tonalidades ubicados en primer plano.

La profundidad de campo de esta imagen, es amplia y larga, ya que los elementos de la imagen, están bien enfocados y nítidos, es decir, que la imagen fue tomada con un diafragma cerrado. El ángulo de la toma es normal y frontal, la cámara no puede estar inclinada sino recta.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

Un mural fotográfico presenta en la cara de una mujer un pulpo que se apropia de toda la cara de este personaje, se yuxtapone a sus ojos, que no se observan, a su nariz y a su boca que permanecen ocultos, y lo único que el público ve de esta mujer es su cabello oscuro, con el que podría empezar a imaginar cómo será el resto de sus rostros.

Una imagen que impacta debido que lleva a la pregunta, ¿qué significa este pulpo encima, de la cara de una mujer?; es difícil de entender a la primera mirada, pero en una detenida observación se puede llegar a comprender que el pulpo está ahí, como una máscara que se sobrepone a la identidad de la mujer como ficción, como una deconstrucción y ambigüedad de la misma, donde se ven por medio del lenguaje visual las diversas posibilidades de una persona para cambiar su apariencia por medio de un juego de máscaras.

En palabras de Noelia García Bandera⁴⁴⁰, en el momento actual la fotografía, ofrece una dilatada y succulenta galería de retratos en los que la máscara se torna identitaria en tanto no deja de ser una manera más de representar al ser humano. Pero además de tales "mascaradas" existe la máscara per se, es decir, la máscara como encubridora de rostros, pantallas de identidades, objeto litúrgico, que en conjunción con el lenguaje fotográfico, donde autores como Roland Barthes asignan a la máscara una estrecha vinculación con la fotografía, sobre todo a la hora de hablar de la representación, ya que "Puesto que toda foto es contingente, la fotografía sólo puede significar algo que adopta una máscara."

En palabras de Julia, este proyecto es una reflexión acerca de los elementos que pueden llegar a generar la identidad en los sujetos individuales. Una búsqueda de la identidad, donde se acepta que se es uno o tal vez varios, generando en ocasiones una realidad múltiple y contradictoria desde donde se huye de la horrible posibilidad de no ser nadie, o un simulacro, o un sueño, o una sombra. La máscara y la metamorfosis, componentes que usan para

⁴⁴⁰ Tomado de su ensayo titulado *La gran mascarada: Ocultaciones, artificios y otras perversiones visuales en la fotografía*, escrito para la Escuela de Arte San Telmo de Málaga.

simbolizar de forma brutal el deseo de romper lo convencionalmente establecido. Una serie de gran formato que explora una visión del arte que intenta reflejar la sociedad en la que se produce.

Esta obra de Galán, más que decir, insinúa y está cargada de ambigüedad para que el público realice múltiples lecturas de la misma, donde el planteamiento de la imagen pretende crear un ambiente psicológico, evidenciando los elementos fundamentales de la crisis existencial contemporánea como la incompreensión, confusión, la angustia y la soledad, que nacen de una sociedad rota y fragmentada, dominada por la incoherencia y el desasosiego, de no saber quién se es. Lo que gira en torno, a las máscaras e imposturas que hacen que el espectador pueda construir su propia historia y sirva para pensar acerca de las relaciones peculiares que se establecen entre la realidad y la ficción.⁴⁴¹

ANÁLISIS FEMINISTA:

¿Quién está detrás de la máscara?, ¿se esconde o ese es su verdadero yo? Tal vez estas serían, las primeras preguntas que se pensarían si se quiere relacionar esta imagen desde un enfoque feminista, porque se supondría que una mujer está escondiendo su rostro, porque quiere ser otra persona, porque se avergüenza de lo que es o simplemente es por diversión, por ser otro, ¿Pero qué clase de otra persona se llegaría a ser con una máscara como la que Galán pone en la cara de su modelo? Un pulpo. M.T. Beguiristain describe las máscaras de Julia⁴⁴²:

Como un modo de escaparse de uno mismo y crear otro yo que logra ese éxito social que es símbolo de logro individual, personal. Una sociedad que es un gran engaño que nadie desea desvelar. La máscara como identidad. Pero las máscaras de Julia no se alejan de ese feminismo que reniega de la consideración social de la mujer y la constante relación de esta con la naturaleza, por eso las máscaras que esconden el rostro completo de la mujer representada son elementos naturales, orgánicos, coles, cascara de melón, pulpos, lonchas de jamón, naturaleza cotidiana en la cocina de casa, el lugar de la mujer, no lo olvidemos, que no sólo tapan el auténtico rostro de la mujer sino que además la amordazan impidiéndole ver y hablar. La mujer frivolidada no sólo carece de criterio sino también de sentidos, pues se ve obligada a ver y decir

⁴⁴¹ Tomado del catalogo de Julia Galán disponible en www.juliagalan.com

⁴⁴² Tomado del catálogo de Julia Galán disponible en www.juliagalan.com

aquello que es pertinente, aquello que es políticamente correcto para su estatus de fémina (Beguiristain,2008).

Al parecer para Julia este tema de ocultar a la mujer y tenerla subyugada, esta vez por medio de una máscara, es de su interés, ya que en su fotografía anterior estaba silenciada una mujer irremediablemente oprimida, y en esta enseña a una mujer sobre la que debe recaer el peso de ocupar su rol adecuado, el cual sería el rol de ama de casa, donde según Nancy Amstrong⁴⁴³ este ideal de la "mujer doméstica" fue diseñado por la literatura de novelas y los libros de conducta del siglo XVIII, en los cuales se presentaban mujeres con unas muy ponderadas cualidades de frugalidad, recato, vigilancia de su hogar y crianza personal de sus hijos; esto, Amstrong lo desmonta en su libro *Deseo y Ficción Doméstica*, donde crea una mujer que recobra sus verdaderos intereses y es la antítesis de la "mujer doméstica", ya que se muestra en público y entrega sus hijos a las nodrizas. El sistema patriarcal a lo largo de la historia se ha encargado de confinar a la mujer en la esfera doméstica y es de ahí que surge esta imagen de Julia de una mujer confinada y oculta a conveniencia del androcentrismo. Del mismo modo algunas teóricas como Joan Riviere,⁴⁴⁴ han asociado la feminidad como una mascarada, donde conjuga la convivencia de la masculinidad en la mujer para llegar a camuflarse en el éxito profesional, normalmente representado por el hombre. Judith Butler alienta a la mujer a que se libere de esa máscara impuesta por un orden patriarcal que no da libertad absoluta al deseo femenino. También Mauricio Molina⁴⁴⁵ dice que la máscara devuelve el cuerpo al universo de lo indiferenciado, de lo anónimo. Desde un punto de vista ritual la máscara es la manifestación de lo divino en los aspectos irreales y animales, ésta actúa metonímicamente, su contacto modifica sustancialmente al sujeto. La máscara es también manifestación del doble maligno, del ser secreto que al parecer oculta, el otro que nos habita. Un cuerpo enmascarado puede alcanzar la potencia mágica del fetiche. Una máscara que para Julia, en esta fotografía, es una evidencia de la opresión e invisibilización de la mujer por parte del sistema patriarcal.

⁴⁴³ Profesora inglesa y escritora de *Deseo y Ficción Doméstica* en 1991.

⁴⁴⁴ Psicoanalista inglesa que en 1929 escribió *La femineidad como máscara*.

⁴⁴⁵ En su ensayo *El cuerpo y sus dobles*. En *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XX*.

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO



Fig.54

Título: De la serie "Ro".

Fotógrafa: Julia Galán.

Fecha de realización: 2008.

Técnica: Mural fotográfico.

Dimensiones: 101 x 150 cms.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Galería Ferrán Cano.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

La imagen presenta una composición donde se aprecian tres planos. El primero contiene las piernas abiertas y cruzadas de una mujer, dentro de las cuales otra persona está teniendo una sandía. En el segundo plano, se observa el abdomen de la mujer, que está cubierto con una camisa blanca, sus brazos, su cara, y su cuerpo yace en una cama; por último, en tercer plano está el fondo de una habitación que está compuesto por una pared beige.

Los tonos de la fotografía a color están compuestos por tonos neutros y suaves, donde resalta el rojo intenso de la sandía. La luz se focaliza en la intensidad que genera la sandía y se forma una perspectiva de color o atmosférica, generada por el contraste oscuro de la cama y la pared beige del fondo.

La profundidad de campo de esta imagen es amplia y larga, en toda la composición se ven los objetos y el fondo nítido y enfocado, es decir que para la realización de la misma se usa un diafragma cerrado. En lo que se refiere al ángulo de la toma, se ve un ángulo poco usual que es conocido como aberrante o inclinado, donde la cámara capta la imagen con una inclinación lateral.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

En esta serie a través de las imágenes de la vida de una mujer llamada Ro, Julia pretende establecer un contexto psicológico, demostrando los elementos primordiales de la crisis existencial contemporánea,⁴⁴⁶ como son la incompreensión, la incomunicación, la angustia y la soledad.⁴⁴⁷

En esta imagen el espectador se encuentra frente a una escena de alcoba, bastante sugerente, en donde Ro, yace sobre una cama, forjando un espacio privado limpio y pulcro, donde la paz y tranquilidad de esta escena, es irrupida por la mano de una tercera persona que invade este espacio, y pone una sandía, dentro de las piernas de esta mujer, y sin duda la mano que sitúa esta fruta, es una mano masculina, la de la dominación masculina que ejerce su poder imponiendo a la mujer su función biológica por naturaleza, la de la maternidad.

Sin duda el símbolo de la sandía es nuevo y presente, ya que siempre se ve que el fruto que se asocia al pecado de la mujer, es la manzana. Pero Galán cambia la fruta, por una sandía, siendo una fruta originaria del África Tropical, tal vez porque en la época actual en España, se encuentran una gran cantidad de mujeres de origen africano, que es posible sea la situación de Ro. La sandía roja partida posicionada en su sexo, representa la metáfora de la mujer como simple portadora de seres humanos, escondida tras su función reproductora, una vez más la pasividad y la soledad están manifestadas en la mirada de Ro, que no es difícil de descifrar. Esta mujer que vive en el presente pero que enfrenta los mismos problemas de dominación masculina, que ya tienen muchos siglos de historia; es por eso que esta imagen desata en el público diversos sentimientos de angustia y caos, porque situaciones como la que presenta Galán en su fotografía, son escenas reales y cada vez más comunes hoy día. Ro aparece confinada en su habitación, rodeada de

⁴⁴⁶ Esto se relaciona con la afirmación de John Pultz en su libro *La fotografía y el cuerpo*: La posmodernidad, el psicoanálisis, y las teoría feministas están actualmente en la misma línea y prefieren, ver la personalidad individual mas como una actuación, que como un conjunto de características fijas. Este modo de pensar impulsa a ciertos fotógrafos a realizar imágenes donde se actúan a sí mismos o permiten que otra persona actué, pág. 150.

⁴⁴⁷ Ver más en: http://www.la-fotografia.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1530:exposici-ro-de-julia-gal&catid=8&Itemid=45

silencio y soledad, negándose a la familia como núcleo de placer y afectividad.

Se muestra una realidad fragmentaria que contiene grandes dosis de aislamiento y violencia soterrada, donde se encuentran momentos congelados, acciones inmóviles y figuras mudas rodeadas de cierto artificio escénico. La fotografía es una escenificación de la vida urbana y de la moderna alienación, que se concentra como si fueran planos cinematográficos. Imágenes que son una mezcla donde se confunde realidad y ficción narrativa. Cada fotografía puede ser una puerta abierta al subconsciente⁴⁴⁸.

Ro en esta imagen asume frente a la sexualidad y el placer un papel totalmente pasivo y de sumisión; aparece tumbada en actitud de disponibilidad o espera. Galán muestra una objetualización⁴⁴⁹ y una desactivación del cuerpo de la mujer expuesto en su máxima pasividad, creando la imagen de una mujer sumisa y fría. Ro vive creando una falsa maternidad, una falsa sexualidad, una falsa familia, la que le han impuesto, pero en realidad es una mujer hundida en la soledad de su casa. Se implanta un mundo de asfixia y opresión en el que se reflexiona sobre las relaciones entre los hombres y las mujeres. En esta fotografía, Galán pretende reflejar una sociedad rota y fragmentada, una sociedad que puede recordar ciertas atmósferas dominadas por el absurdo y el desasosiego. Asimismo, su fotografía gira en torno al juego de espejos, a los disfraces y suposiciones que hacen que el espectador pueda edificar su propia historia y pueda pensar acerca de las relaciones peculiares que se establecen entre la realidad y la ficción.

⁴⁴⁸ Ver más en: <http://www.juliagalan.com/ro.pdf>

⁴⁴⁹ Esto se relaciona, con lo escrito por María Ángeles. L. F. Cao, donde analiza el retrato femenino artístico de un modo directo, como lo ha hecho el varón, es decir, como sujeto, lo que le ha permitido ser el ejecutor de los encargos, el intérprete de los mitos. La historia cultural nos muestra la importancia de erigirse como ente de la acción en identidades concretas, en individualidades. El sujeto mostrado es agente e individual, complejo y multiforme." Dónde ha quedado la mujer?. La mujer queda ubicada en una de las piezas que conforman el entorno del varón, el lugar de referencia que necesita para compararse y construir su individualidad. En Tesis de Sandra Escohoado Gil.

ANÁLISIS FEMINISTA:

Esta imagen se considera de enfoque feminista, ya que narra la historia de una mujer, que está sumergida en lo profundo de una habitación privada, donde tiene que asumir un rol, que le ha sido impuesto previamente, establecido desde una mirada patriarcal⁴⁵⁰.

Según Rosa Olivares⁴⁵¹, sería excesivamente simplista hablar de una mirada feminista en la obra de Galán, ya que por medio del arte se refleja una sociedad en la que se construye la identidad de los artistas, y en esta obra de Julia se ve una referencia a la violencia de género, o a la idea de la maternidad como una atadura social, una manera de subyugar y dominar a la mujer en una sociedad en la que la maternidad y la familia son valores que definen ideas masculinas sobre el poder y la dominación, escondidas detrás de fachadas demagógicas y directamente ligados con la iglesia y con la política socioeconómica. Igualmente esta imagen se relaciona con los principios establecidos por el *feminismo radical*.

Así mismo en esta imagen Julia Galán crea una narración, un relato, una historia que habla de la soledad y el silencio que encierra a las mujeres en un núcleo como es la familia, basada en la idea de la maternidad, donde insiste en aspectos de violencia y transformación que representa el embarazo y el parto, y cómo la idea favorecedora de la familia es propiciadora de una castración y una limitación social de la mujer, convirtiéndose en una violencia social y privada difícil de denunciar, y de la que es muy difícil abstraerse. La utilización de la sandía como metáfora y símbolo del embarazo y del parto, del sexo sangrante e hinchado de la mujer, y la ruptura violenta con las tradiciones de las ataduras sociales que se formaliza con la destrucción del fruto, que además se puede comer, es clave en la obra de Galán. Desde esta perspectiva se puede asociar esta obra con el *ecofeminismo*, el cual reclama la libertad de las mujeres para decidir tener o no tener hijos y considera de gran importancia que los Derechos Sexuales y Reproductivos sean aprobados

⁴⁵⁰ Se relaciona la mirada patriarcal como lo afirma Nieves Febrer, en su artículo *Arte de género: Cuerpos profanados y fenómenos andróginos*: Los estereotipos son imágenes aceptadas comúnmente por grupos sociales de una manera estable. Un rol social es una acción objetivada e institucionalizada donde una persona se comporta según un modelo establecido de lo que es ser hombre o mujer. Se actúa de una forma u otra, ocupando unos ámbitos simbólicos que le han sido asignados socio-culturalmente por pertenecer a un sexo biológico determinado.

⁴⁵¹ Ver más en el catálogo de Julia Galán en su página web: www.juliagalan.com

como Derechos Humanos para proteger la autonomía de las mujeres y disminuir la presión demográfica sobre la Tierra.

Acerca de la inspiración sobre esta serie de Julia Galán, M.T. Beguiristain dice:

No es la obra de una seguidora de modas como puede parecer a quienes lamentan tanto "feminismo" en la sociedad. Es cierto que es una artista feminista, lo es en sus obras, en el modo de representar sus imágenes, en sus preocupaciones, en su modo de vivir, lo es de la manera en la que se puede ser de modo natural, siendo mujer y naciendo en una España preñada de machismo, violencia contra todo lo débil o, más bien, supuestamente débil, mantenida débil a base de gran represión, una España silenciada y violentamente silenciosa, de respiración corta y mirada hacia el interior, asustada, dolida, gris y semimuerta. Nacida en esta profunda nube de miseria intelectual y moral no le es posible no ser feminista, pero lo es por su preocupación, por su implicación social, por esa conciencia moral que hace de las mujeres adalides de difíciles momentos históricos. Nacida en una generación que ya dice, basta ya! (Beguiristain, 2008).

Una imagen que se presenta sin miedo a la denuncia, y sin miedo de ser encasillada como feminista, una imagen que exterioriza lo que pasa en muchos espacios privados donde cualquier mujer vive cada día su vida, y a pesar de tantos esfuerzos, tantas teorías, tantas luchas y tantas victorias ganadas, tanto en la vida, como en la representación fotográfica, que narra esta imagen se sigue viendo la opresión patriarcal hacia la mujer. Una obra con un significado claro y preciso para el espectador, el cual no tendrá otra opción que mirar, para ver de verdad.

4.2.10 ANÁLISIS DE LAS FOTOGRAFÍAS DE PATRICIA DAUDER.

Evolución de la obra de Patricia Dauder respecto a planteamientos feministas:

Patricia Dauder, empezó su carrera artística como fotógrafa, y al mismo tiempo ha ido explorando otros medios, como el dibujo, el video, y la instalación, indagando la organicidad del mundo físico y la idea de fragmentación, para después elaborar un espacio que no siempre puede vincularse al mundo real.

Para la realización de este trabajo solo se encontró el enfoque feminista en su primera serie fotográfica titulada "Identidades", donde expone el rostro de femenino y en algunos casos el suyo propio al proceso de maquillaje, y con su propio vocabulario visual expone los artilugios y procesos que crea la sociedad contemporánea en la búsqueda de un rostro idealizado para la mujer, un rostro que no es real sino que va naciendo según los estereotipos de belleza definidos por la moda.

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO



Fig.55

Título: De la serie "Identidades".

Fotógrafa: Patricia Dauder.

Fecha de realización: 1998.

Técnica: Fotografía en blanco y negro.

Dimensiones: 50 x 60 cms.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Propiedad de la artista.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

La imagen presenta dos planos. En el primero, se presenta la cara de una mujer, cubierta por tela y espuma, sólo se ven sus ojos, su nariz, su cuello y los hombros están tapados por un jersey; en segundo plano está un fondo vacío.

En lo referente a los tonos de la imagen es una fotografía, tomada en blanco y negro, con tonos neutros, donde la luz crea una tensión, y contraste entre la cara de la mujer y el fondo. Por último se aprecia una perspectiva de color o atmosférica, generada por el claro oscuro del fondo.

En lo que respecta a la profundidad de campo de la imagen, ésta es amplia, ya que tanto el primer plano como el fondo, están enfocados, por lo tanto se usó un diafragma cerrado con los valores del número f , comprendidos de 8 a 22. En lo que se refiere al ángulo de la toma se utilizó un ángulo normal, ya que la cámara, no tiene ninguna inclinación, simplemente está ubicada en ángulo recto, respecto al motivo fotografiado.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

Esta imagen de Patricia Dauder revisa la construcción de identidades,⁴⁵² por medio del rostro. Un rostro femenino que es alterado con componentes distintos a los que la cirugía plástica utiliza. La mujer cambia de identidad visual, infatigablemente, por medio de prótesis evidentes que convierten en ridículo el resultado final. Esta imagen se puede entender como una crítica al maquillaje que socialmente las mujeres se ven obligadas a usar, y al mismo tiempo cuestiona el propio rostro como objeto de identidad⁴⁵³.

Esta obra se basa en una particular representación del ser humano, en la que éste ha perdido la identidad ante un evidente cambio de su físico original; el espectador se ve inmerso en una crítica acerca de cómo el maquillaje⁴⁵⁴ y las cirugías cambian el rostro de una mujer y alteran su identidad⁴⁵⁵. Dauder enseña los resultados finales, pero de una manera muy creativa muestra la desfiguración de un rostro, agregándole elementos a la cara de una mujer que se pueden ver como adornos, y que la convierten en una especie de títere, donde se tergiversan cada una de las facciones de su rostro y se pierde la uniformidad de su cara y se crea otra entidad que está lejos de ser una cara auténtica.

Para materializar esta opción la artista recurre a la deformidad como una vía para enfatizar la disolución de las formas. Un proceso que la ha conducido en algunas ocasiones a disolver de tal manera las formas que el resultado se

⁴⁵² En este punto se relaciona el concepto de identidad promovido por Sandra Escobedo Gil en su tesis doctoral *Autorretrato, Arte y Mujer*: De estas corrientes surge una variante del feminismo, relacionado con las ideas del no sujeto de la postmodernidad. En esta postura se hace difícil el objetivo tradicional femenino, la emancipación. Por el contrario, desde el feminismo postmoderno o de la diferencia, se ha tendido a exaltar la condición de «otredad» de la mujer o su carácter de sujeto débil. Pág. 115.

⁴⁵³ Ver más en

http://injuve.es/injuve/contenidos.typecultura.action?id=1237388898&type=277127168&menuId=277127168&mimenu=&page_get=1&id

⁴⁵⁴ Como lo afirma Maite Méndez en su obra *Camuflaje Engaño y Ocultación en el Arte Contemporáneo*: “Seguramente es el imperio del simulacro en la sociedad del espectáculo, así como el cultivo y uso generalizado del disfraz y la máscara, lo que haya provocado que el camuflaje se haya convertido en uno de los motivos recurrentes del arte actual”. Pág. 103.

⁴⁵⁵ La artista francesa Orlan, ha realizado gran número de cirugías en su cara, criticando esta práctica y asimismo ha querido reconstruir su cara con los estereotipos de belleza femenina, como son las diosas griegas, la Venus de Botticelli y la Mona Lisa.

acerca a una abstracción en la que sólo podemos percibir ciertos residuos de figuración⁴⁵⁶.

ANÁLISIS FEMINISTA:

Esta imagen tiene un enfoque feminista contemporáneo, ya que critica directamente el uso del maquillaje⁴⁵⁷ y la cirugía estética, en un rostro que termina deformándose y perdiendo su auténtica identidad.

En esta representación fotográfica que Dauder enseña, se vislumbran diversas posiciones relacionadas con el *feminismo de la diferencia*, el cual promueve que cada mujer es diferente basándose en el pensamiento de la diferencia con el cual se proyecta definir una nueva identidad de mujer que vaya más allá de la estructura patriarcal, donde sea la misma mujer la participe en este proceso de construcción de identidad.

El espectador se enfrenta ante una fotografía, que exhibe un rostro fragmentado por retazos de telas y espumas, un rostro que está oculto y, como lo afirma Judith Butler, para ser mostrado se convierte en una construcción. Y es en este momento cuando surgen la preguntas, ¿bajo qué parámetros la mujer que aparece en esta imagen puede hacer la construcción de su rostro, qué le quedaría a ella si se le quitaran esos trozos de tela que rodean su cara, qué buscaría para enseñar su cara de nuevo, o sería capaz de enseñarla así tal cual como es sin ningún tipo de maquillaje ni de velos que cubran su rostro, seguiría sus propias convicciones de lo que quiere que sea su cara o se dejaría influenciar por los medios de comunicación para la construcción esa misma cara?. Este tipo de construcción de la identidad se puede relacionar con la

⁴⁵⁶ En <http://arteenlared.com/espana/exposiciones/interficie.html>

⁴⁵⁷ Como ha señalado John Pultz en su libro *La fotografía y el cuerpo*: La feminidad suele asociarse con la mascarada, la falsa representación, la simulación y la seducción, ya que la mujer hace uso de una serie de artificios como el maquillaje, la indumentaria o los cambios en el cabello. Pág. 76.

premisa más importante y radical que ha propuesto Butler, que es su teoría performativa, de la que afirma, que lo que se entiende como género es solo un disfraz que llega a la represión, y lo que hay que hacer con el género para poder liberarse de él es alterarlo, rasgar su órbita cerrada, para que de esta manera la identidad de cada individuo se establezca como un requisito indispensable, y obtener una naturaleza donde convivan la pluralidad y las diferencias que quiera y pueda generar cada persona. El sujeto dentro de la performatividad⁴⁵⁸ de género no tiene autoridad ni lleva a cabo el "performance" que más le satisface sino que se ve forzado a desempeñar el género en función de una regla genérica, que se puede aceptarlo o excluir, ya que si el sistema es binario, lo demás son minorías, colectivos clasificados como desviados, que por ende son apartados y discriminados. No se trata de negar la materia del cuerpo como fundamento de un constructivismo conforme; no puede hallarse un enlace con la materialidad del cuerpo si no es por medio de un imaginario social que son las prácticas, los discursos y las normas.

⁴⁵⁸ Esta teoría es creada por Butler, quien se basó en la teoría del poder de Michel Foucault.

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO



Fig.56

Título: De la serie "Identities".

Fotógrafa: Patricia Dauder.

Fecha de realización: 1998.

Técnica: Fotografía a color.

Dimensiones: 60 x 40 cms.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Propiedad de la artista.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

Esta imagen en formato horizontal está dividida en doce cuadrados, los cuales se asemejan en su composición y cada uno tiene dos planos generales. En el primer plano se observa el rostro de una mujer adulta, que está empezado el proceso de maquillarse. En el primer cuadrado empieza aplicándose polvos y base, y a medida que pasa la secuencia va añadiéndose maquillaje como colorete y labial, para en el último cuadro estar completamente maquillada. El segundo plano de todos los cuadros es el fondo.

Los tonos en esta imagen son similares en los doce cuadrados, presentan una paleta cromática dominada por los tonos blancos del maquillaje de la cara y un tono medio en lo que se refiere a la camisa de la mujer. Del mismo modo el otro tono que resalta es el rojo del colorete y el labial y en el fondo se observan un claro oscuro que va desde blanco a café en algunos cuadros o viceversa. En lo que respecta a la perspectiva de los doce cuadrados, ésta se define por color o atmosférica, ya que el fondo de la imagen genera la sensación de profundidad.

En lo que tiene que ver sobre la profundidad de campo, en todas las divisiones de esta imagen se presenta una profundidad corta o limitada, ya que el fondo no está enfocado, se observa un tanto distorsionado, y el sujeto en primer plano sí está claro y nítido. Es decir que utilizó un diafragma abierto que comprende los valores del número f , entre 2 y 8. En lo que se refiere al ángulo de la toma, se presenta un ángulo recto, ya que la cámara no presenta ninguna inclinación.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

Esta imagen que propone Dauder, está dividida como una retícula en doce fragmentos, en donde se le ve a ella realizando algo que podría denominarse acción o performance⁴⁵⁹, ya que en cada cuadro de esta imagen se le observa realizando un ritual de maquillaje en su cara, aplicándose una base blanca, poniéndose el colorete en sus mejillas y un color rojo en sus labios. Un ritual que la gran mayoría de las mujeres prefiere realizarlo a puerta cerrada, sin ser vistas, pero solo lo que dura el ponerse bellas y transformarse porque siempre están dispuestas a enseñar el resultado final del maquillaje.

En cambio Patricia quiere hacer partícipe al público, que ve esta imagen de todo el proceso que involucra el que una mujer adulta se maquille; sin embargo el maquillaje de Patricia se ve un tanto recargado y exagerado, llegando casi a lo ridículo, deduciendo que esta imagen busca realizar una reflexión que muchas veces lo que se sigue por moda o lo que se implanta en los medios de comunicación de masas no es favorable para todas y todos; en este caso Dauder se detiene en los convencionalismos que han surgido y le dan una importancia excesiva a la belleza superficial de las personas.

Los primeros trabajos fotográficos que abren este recorrido con el maquillaje femenino están vinculados con las vanguardias artísticas, especialmente con el surrealismo; con el argumento que la feminidad se relaciona con la mascarada, la falsa representación, la hipocresía, la seducción y persuasión, ya que la mujer hace uso de una serie de artimañas como el maquillaje, la indumentaria o los cambios en el cabello. Su uso como mascarada llega a la idea de ocultación para pasar desapercibida ante la mirada masculina, otorgándole mayor margen de libertad en su actuación personal y pública (Pultz, 2003: 76).

⁴⁵⁹ Las acciones o performances son algo cada vez más recurrentes para los artistas de arte contemporáneo, los cuales ven la necesidad de trabajar con su cuerpo como eje principal para expresar normalmente algo con lo que se encuentran satisfechos o les disgusta; la manera para que el performance o la acción quede documentada es por medio de un video o de una fotografía como lo vemos en este caso de Dauder.

Y así como lo afirma Lourdes Ventura⁴⁶⁰, la democratización y popularización de la belleza en el Primer Mundo originó una suposición falsa y verdadera al mismo tiempo; la primera es que las mujeres podían disfrutar de los avances de la cosmética y la perfumería y por medio de la publicidad se daba a entender que cualquier mujer expuesta a los efectos beneficiosos de los productos ofertados alcanzaría la meta de ser más hermosa, más cautivadora y más feliz, y sobre ese supuesto se levantó la potente industria de la cosmética contemporánea, un enorme mercado, cargado de promesas y enfocado mayoritariamente a un público femenino (Ventura,2000:99)

A su vez esto cobra vigencia con el argumento de Noelia García Bandera⁴⁶¹, donde el maquillaje se puede asociar con la representación de la máscara en la fotografía, ya que consecutivamente se está trabajando con expresiones paradójicas, como sujeto-objeto o identidad-ocultación. Es decir que no deja de ser la representación de un individuo, por lo tanto de un sujeto, con el fin de portar un objeto, como es la máscara, que le impide o le concede una identidad, según vislumbre la persona enmascarada.

ANÁLISIS FEMINISTA:

Esta imagen de Patricia Dauder tiene un enfoque claramente feminista, ya que la artista en la fotografía, está siendo participe del proceso del maquillaje. Toda la imagen sitúa al espectador en el mundo privado de Patricia, en el momento en que ella esta maquillando su cara, para transformarse, para ser o sentirse más bella, todo un ritual⁴⁶² que ha acompañado a la mujer durante mucho tiempo y la ha llevado a convertirse en una cara construida y arreglada por medio del maquillaje, donde se niega su apariencia real.

De este tema Lourdes Ventura afirma que las prácticas cosméticas siguen teniendo algo de ritual secreto, de sabiduría que se transmite de generación

⁴⁶⁰ Escritora del libro *La tiranía de la Belleza. Las mujeres ante los modelos estéticos*.

⁴⁶¹ Tomado de *La gran mascarada: ocultaciones, artificios y otras perversiones visuales en la fotografía*, escrito para la Escuela de Arte San Telmo de Málaga.

⁴⁶² Esta obra de Patricia se relaciona con la de la artista colombiana María Teresa Hincapié(1956-2008), quien en 1989 realizó la obra performática *Vitrina*, donde estuvo ocho horas detrás de una vitrina de un almacén en un concurrido sector de Bogotá y durante ese tiempo ejecutó labores asignadas a la cotidianidad femenina como lavar, planchar y maquillarse. Para comunicarse con el público iba escribiendo sus pensamientos con un labial rojo en cristal, tales como “soy una mujer que vuela”, “soy una mujer sin corazón”, etc.

en generación, y hoy en día este papel lo asumen las revistas femeninas y así mismo constituye un acto íntimo que debe espaciar de la mirada de los otros y solo el resultado final podrá ser contemplado. La liturgia del maquillaje o el cuidado corporal de la mujer es una ceremonia solitaria, en la que nadie más debe participar, a menos que se una especialista quien realiza el trabajo. La idea no ha cambiado desde los tiempos de Ovidio que recomendaba a las mujeres ocultar el proceso de embellecimiento. El lenguaje incitador de hoy en día se pregonaba en los métodos embellecedores, y se debate entre acudir al tono misterioso y cómplice de épocas pasadas y la supuesta verdad contemporánea, se dice en las revistas que hay que abordar ciertos mitos y estereotipos, siendo estos mensajes los que generan ansiedad y la constante producción de imágenes irreales estimulando el deseo en la mujeres de ser otras, mediante la emulación imposible, buscando fomentar el consumo (Ventura, 2000:110).

Es así como Dauder, en esta imagen rompe con la tradición de mantener oculto este proceso de maquillarse y lo difunde, lo lleva a la esfera pública, para que el espectador masculino en este caso sea testigo de este proceso de transformación del rostro de la mujer. Asimismo la artista en esta imagen tiende a exagerar y maquillarse casi de una manera cómica. Del mismo modo, Butler afirma que la identidad de género es fundamentalmente una actuación teatralizada (o un performance). Tal aseveración tiene implicaciones políticas en tanto que pone al descubierto las estrategias coercitivas de la sociedad para obligar a las personas a actuar según normas arbitrarias de conducta. La identidad, entonces, no es una categoría abstracta, sino un performance regulado por instituciones sociales. ¿Hay rutas de salida a este teatro del poder?, ¿Es posible encontrar la identidad de género por medio del maquillaje? La verdad, es muy posible que no, que la labor de éste sea la de confundir con una apariencia superficial y efímera, donde se crea una mujer objetualizada, que no es real.

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO



Fig.57

Título: De la serie "Identidades".

Fotógrafa: Patricia Dauder.

Fecha de realización: 1998.

Técnica: Fotografía a color.

Dimensiones: 70 x 50 cms.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Propiedad de la artista.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

En esta imagen de formato horizontal y a color se observa una composición de dos planos generales. En primer plano se observa un cuerpo de una mujer, que está encogida y tiene un vestido, que le cubre todo su cuerpo, solo le deja ver la parte inferior de uno de sus brazos, su cabeza está inclinada y cubierta por la tela del mismo vestido. Y al lado izquierdo de la imagen se observa lo que puede ser una presencia de una mujer que oprime a la otra. En segundo plano se observa el fondo, que en este caso específico es un prado de alguna montaña.

En lo que se refiere a los tonos de la imagen estos son un poco oscuros y se ve un contraste espacial entre el color verde del prado y el color naranja del vestido. Asimismo el tono mas oscuro se presenta en la figura casi fantasmal de la izquierda, donde se ve color casi negro. Por último la perspectiva de esta imagen es muy sutil, ya que casi no se observa sensación de profundidad en el espacio sino que se percibe una perspectiva jerárquica lineal que se divisa por las diferentes formas y ondulaciones del prado.

La profundidad de campo de esta imagen es amplia, ya que en toda la composición los elementos de la misma están enfocados, por lo tanto el diafragma utilizado para la toma comprende valores cerrados. El ángulo de la toma es un ángulo en picado, ya que va de arriba hacia abajo, generando un efecto de inferioridad en la mujer que está en la mitad de la composición.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

Esta imagen de Patricia Dauder tiene una atmósfera cinematográfica que da la impresión de ser un fotograma de alguna película de misterio o terror, donde la narración se dirige a lo que puede ser una mujer asustada y arrodillada, que está cubierta con un vestido que se parece a un delantal, el cual le cubre todo su cuerpo, hasta su cabeza. Esta mujer transmite una sensación de mucha angustia, ya que a su lado izquierdo se observa, pero no a simple vista, una presencia oscura, que la aterra y al parecer la subyuga.

Una obra en la que Dauder busca reflexionar sobre el espacio, el tiempo y la propia materialidad del medio. Del paisaje de la imagen se abstrae el detalle y la contingencia para dejar sólo lo esencial y abstracto. Donde no necesariamente se tiene que contar una historia sino simplemente se pueden poner y quitar elementos de un espacio donde la estructura subyacente y el espacio lo debemos entender en su acepción más amplia: un paisaje natural o urbano, una estancia cerrada, una constelación o una visión microscópica, de los que Dauder abstrae el detalle y la contingencia para dejar sólo lo esencial. En este proceso de simplificación se ponen de manifiesto composiciones cromáticas, una alternancia de formas y elementos que determinan el ritmo y la temporalidad intrínseca de cada elemento de la fotografía, en este caso el de dos personas que ubica en lugares remotos, paisajes insólitos donde la cámara recoge una realidad casi fantástica, que se antepone a la subjetivización de ese espacio, a la insinuación fruto del conocimiento y empatía por el entorno.

Del mismo modo se llegan a descubrir una semejanza por la organicidad del mundo físico y la idea de desintegración y creación de una imagen que no siempre puede vincularse al mundo real. Sin un abandono de contenido explícito donde las formas de dos personas se amalgaman en una metáfora mucho más ágil y fluida, donde en un espacio activo convergen las sombras que zanján y determinan un vocabulario visual de la artista. Tal como lo afirma Hans Belting, cuando alguna vez la fotografía fue el icono verídico de la modernidad, pero el mundo se expandió allá afuera, se volvió durante el

transcurso de la modernidad cada vez más sospechoso e incierto, la imaginación dejó de preocuparse por la verdad del exterior. Por eso pronto dejó de tener utilidad el hecho de poder fotografiar el mundo y desde entonces la fotografía ya no enseña como es el mundo sino como era cuando todavía se creía posible poseerlo en fotos. La mirada moderna prefirió dirigirse hacia lo imaginario (Belting, 2007:266).

ANÁLISIS FEMINISTA:

Respecto a la tendencia feminista en esta imagen de Dauder, se puede apreciar una atmósfera de dominación, de sumisión, de miedo y de angustia de una mujer que se ve sumida, desolada y de la que no es posible identificar ningún rasgo físico en ella, solo se percibe que es una mujer pequeña, que está postrada en el suelo y bastante atemorizada por una presencia oscura que aparece en esta fotografía como una sombra perversa que no deja ser a esta pequeña mujer; a su vez no es claro reconocer esa oscura presencia, sólo da la impresión de ser una figura dominante, no reconocible tan fácilmente.

Es decir, que esta imagen de Dauder plantea, desde una oscura figura que simboliza opresión y poder, una situación de dominación que esta silueta ejerce contra una pequeña mujer; lo que se relaciona con la dominación y el sometimiento que han sufrido las mujeres por parte del sistema patriarcal, el cual ha estructurado una serie de restricciones que involucran el uso de la fuerza, arrasando las pocas sociedades matrísticas.

En palabras de María Luisa Femenías, para el feminismo la manera de confrontar esta situación va desde la creación de un *feminismo multicultural a postcolonial*, realizando un examen crítico de la lógica del dominio y denunciando que se construye al otro, o bien como proyección de sí mismo, bien como otro jerárquicamente inferior y, en cierto modo, explotable cuando no erradicable, y donde entran en juego variables como raza, etnicidad, orientación sexual o religiosa y todas ellas alertan sobre el complejo identitario de sexo-género y el modelo de justicia distributiva. Recientemente problemas basados en la intolerancia religiosa y política han potenciado los aspectos más barbaros del poder, poniendo nuevamente sobre el tapete una visión

vegetativa que obedece a preconceptos que se han desarrollado y perfeccionado a lo largo de siglos de dominación colonial y a las nuevas formas de intolerancia religioso-cultural, con los procesos de glo-localización que interactúan entre sí potenciando de modo insospechado la exclusión (Femenías, 2005:165).

Del mismo modo, Patricia presenta una imagen donde hace visible la situación de dominación que se ejerce contra un ser vulnerable, en este caso una mujer, tal vez de otra religión⁴⁶³, donde se involucra con una cuestión política y social y por medio de esta imagen establece un punto de partida para mostrar la dominación que durante tiempo han sufrido las mujeres de esta religión.

⁴⁶³ Esta obra de Dauder es similar a la obra de la fotógrafa iraní Shirin Neshat quien fundamenta su obra en la relación que surge entre el feminismo y el Islam contemporáneo, sus obras cuestionan la situación de las mujeres en la sociedad iraní. En su serie “Mujeres de Alá” de 1993, presenta mujeres fragmentarias al lado de un arma o una flor, con sus manos o rostro cubiertos, con inscripciones en persa tomadas de escritoras que hablan del deseo carnal y la sensualidad. Esta exposición fue prohibida en Irán.

4.2.11 ANÁLISIS DE LAS FOTOGRAFÍAS DE ANDREA COSTAS.

EVOLUCIÓN DE LA OBRA DE ANDREA COSTAS RESPECTO A PLANTEAMIENTOS FEMINISTAS.

Esta joven fotógrafa desarrolla su obra basándose en elementos como el cuerpo, el tiempo y la esencia del ser humano. Siempre se inspira de las personas que la rodean y conoce más de cerca, como lo es su familia.

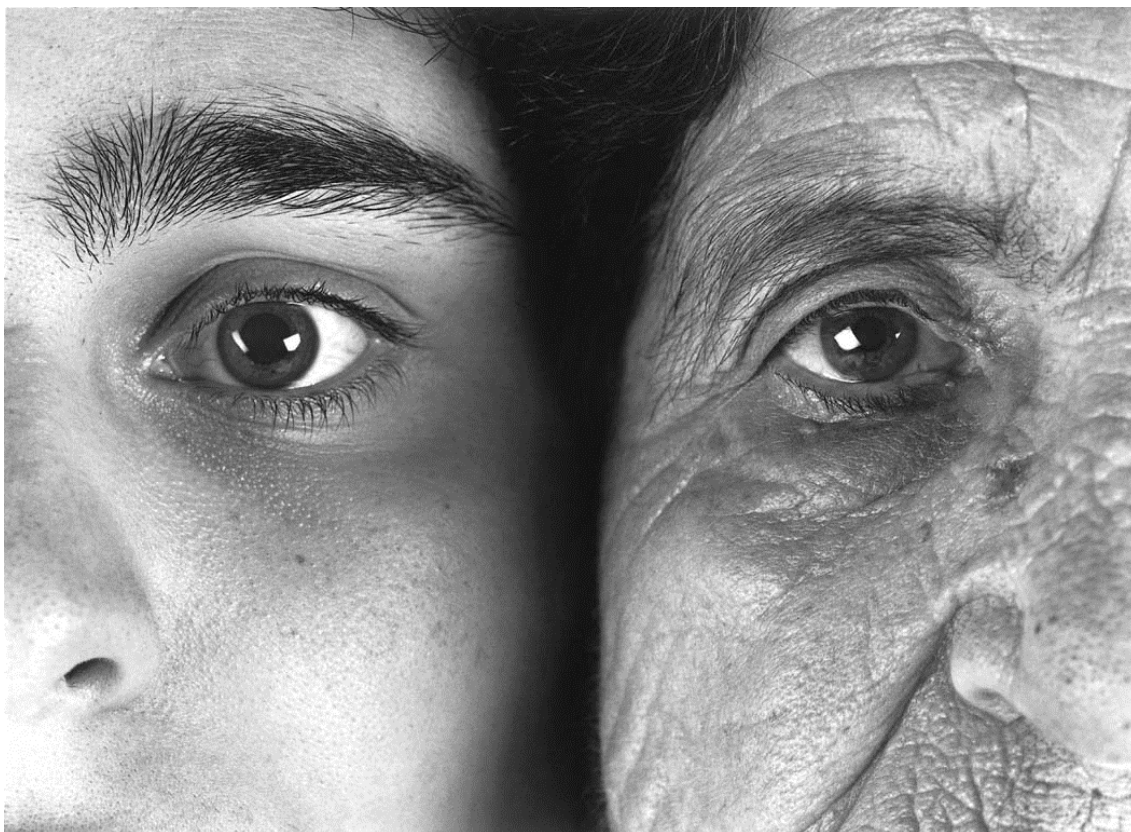
En 2002, presenta la serie "Tiempo al Tiempo", donde al igual que la fotógrafa Ana Casas, compara su cuerpo con el de su abuela, siendo el protagonista principal la piel de dos mujeres, que cambia y se transforma con el paso del tiempo.

Para 2006 desarrolla su serie "Incorporados", imágenes que son una mezcla de autorretratos de su cuerpo desnudo, al cual le adiciona una fotografía de un fragmento o trozo del cuerpo de las seis personas que más le importan en la vida.

En estas series se intenta definir ella, y del mismo modo las personas que son importantes en su vida, es algo así como la búsqueda de los lazos que la unen a su familia, donde involucra siempre una visión fragmentada de estos cuerpos, tal vez con la intención de construir un sentimiento por medio de un lenguaje visual que le permita conocer y explorar estas distintas relaciones que se van tejiendo entre toda la familia.

A continuación se analizarán tres imágenes de la obra de Andrea Costas:

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO



Fia.58

Título: De la serie "Tiempo al tiempo".

Fotógrafa: Andrea Costas.

Fecha de realización: 2002.

Técnica: Bromuro de plata sobre papel baritado.

Dimensiones: 50 x 40 cms. Ed. de 5.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Centro de Estudios Fotográficos de Vigo.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

En esta imagen se observa una composición donde se ubican dos caras que dividen en dos partes la fotografía; asimismo, la fotografía presenta dos planos. En primer plano se ven dos caras, y en la parte izquierda de la imagen mitad de la cara de una mujer joven, se ve un ojo con una ceja muy poblada, parte de la nariz y de los labios y la textura de su piel lisa; y a la derecha de la imagen media cara de una mujer ya mayor, esto se deduce, ya que en la textura de la piel se ven algunas arrugas y al igual que a la otra mujer también se le ve un ojo y la mitad de la nariz. En segundo plano y casi difuminado por los rostros de las mujeres se aprecia un segmento de fondo negro.

La fotografía fue tomada en blanco y negro, donde se observan tonos neutros. La luz incide en la cara de la joven, y se focaliza una zona clara, que genera tensión y contraste con el resto de la fotografía, que se presenta más oscura. Se genera una perspectiva de color o atmosférica, formada por el oscuro del fondo.

En lo que concierne a la profundidad de campo de esta imagen, es amplia ya que las dos caras se ven totalmente enfocadas por la cámara, es decir que se uso un diafragma con valores que comprenden el numero f de 8 a 22. En lo que tiene que ver con el ángulo de la toma, la cámara estaba recta y no presentaba ninguna inclinación.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

De esta serie, la artista comenta el proceso de realización:

Las personas somos complejas y algunas hasta complicadas. Entonces ¿cómo se puede hacer un retrato o tan siquiera un autorretrato? Yo empiezo por desnudarme, pues la ropa no es algo esencial para mí, y precisamente eso es lo que intento destilar: las esencias. Como resultado de los dos años que duró este experimento, quedan tres series fotográficas. En la primera, Tiempo al Tiempo, comparo mi cuerpo con el de mi abuela. En la segunda, Incorporados, comparto una visión siempre fragmentada fruto de mi idea, quizás un poco pesimista, de que el conjunto es algo inabarcable (Costas,2003).

Los textos que acompañan la fotografía, los cuales fueron escritos por Costas, son los siguientes:

Tiempo al tiempo.

"Como te veo me vi, como me ves te verás". Pero no me importa si me parezco a ti. De pequeña me gustaba jugar a hacer <<culos de pollo>> con la piel de tus manos. Aún me gusta, solo que ahora el juego es más fatigoso, indecente incluso, pero tú me lo consientes todo, aunque no lo entiendas ni yo lo merezca. Lo que desnudamos son más que cuerpos, toda una historia; la vida escrita en la superficie. Para mí... Hermoso" (Costas,2003).

Con esta imagen, Andrea pretende desnudar su cuerpo y alma en una toma fotográfica, donde compara un fragmento de su cara, con un fragmento de la cara de su abuela, donde es visible la evidencia del paso tiempo de estas dos mujeres, las cuales poseen lazos familiares que las han unido por siempre. Desde esta perspectiva se enlazan la una a la otra, donde es protagonista el tiempo, que de igual forma las une y las separa; ya que este es aquel que siempre condiciona la vida de diferentes maneras. Y más que una crítica al paso del tiempo, que como se puede observar en esta época, donde gran cantidad de seres humanos combaten el paso del tiempo y no lo aceptan, se convierten en esclavos del mismo, con mucho miedo a ser atrapados en éste. Costas con esta imagen reflexiona y hace partícipe al espectador de la realidad que significa el paso del tiempo, desde su vivencia personal y familiar. A partir un significado simbólico⁴⁶⁴, el trabajo de Costas aporta las

⁴⁶⁴ Como lo afirma Sandra Escotado Gil, en su tesis doctoral: Una es la social, en donde la artista se mueve en sus relaciones familiares, laborales y artísticas institucionales; y otra en la que encara su actividad creativa. En ambas presenta actitudes que están implicadas en valores ético-ideológicos más o menos rupturistas. En la esfera social

características de una imagen en una mujer mayor que no teme ser vista y reconocida como la abuela de la artista, y es una imagen que se concibe desde una muy buena sincronización de proporción y simetría, otorgándole gran fuerza de comunicación a la misma, estableciendo nuevos conceptos que unen el paso del tiempo de una imagen, como son los fragmentos de una cara, sus expresiones, gestos y arrugas, los cuales van más allá de la mera apariencia de un rostro e invitan al público a construir una historia que permanece en el tiempo, desde un punto de vista personal e íntimo de la artista.

Acerca del significado del cuerpo humano, Costas dice lo siguiente:

El cuerpo humano es el tema de representación estrella de toda la historia del arte. Valoramos más aquello que conocemos mejor, nos identificamos más con aquello con lo que estamos familiarizados. El cuerpo es lo que somos. Es mucho más que un simple contenedor a modelar para poder lucir lo mejor posible. Para mí es una materia prima fundamental porque aquello de lo que quiero hablar suelen ser temas cotidianos al mismo tiempo que viscerales. Lo normal es muy raro (Costas,2003).

De este párrafo de la artista se puede inferir el gran valor que tiene en su trabajo el cuerpo, el cual explora desde un enfoque reflexivo e introspectivo, siendo un recurso muy importante en su obra, tal como se puede ver en la imagen propuesta.

ANÁLISIS FEMINISTA:

Esta imagen tiene un enfoque feminista, pero desde un punto de vista personal, ya que la artista enseña el paso del tiempo, explora su rostro y el de su abuela, asume una posición subjetiva⁴⁶⁵ en esta representación.

percibe sus dificultades como mujer en cuanto a los roles, que asume no, dentro de las normas de conducta, tanto en sus relaciones personales, como en las laborales (afectadas por la división jerárquica del trabajo) como en su comunicación con el poder artístico-institucionalizado. Pág. 263.

⁴⁶⁵ Como lo afirmó Estrella de Diego en *Cátedra Internacional de Arte Autobiografía, género, testigos y la construcción del espectador en la fotografía actual 2010*: “La fotografía no es objetiva, es siempre subjetiva porque el modelo, posa para la cámara y porque es completamente distinta una de otra, realmente cuando el fotógrafo está tomando una fotografía forma ya parte del acontecimiento, no es tomar una foto estar ahí. La fotografía implica un proyecto autobiográfico, yo pensaba en muchas de estas cuestiones cuando un antiguo amigo mío que es fotógrafo de prensa y se la pasaba cubriendo muchísimas contiendas internacionales, como es cubrir una guerra y muchas imágenes horribles, el decía, en realidad es como si viera todo en blanco y negro, en realidad no soy yo el que está mirando, sino es el objetivo el que está mirando, yo nunca me lo creía mucho”.

La imagen presenta como protagonista el cuerpo de una mujer joven al lado de su abuela, y esto ya de por sí tiene un punto de riesgo pues se postula como una imagen que deconstruye muchos cánones establecidos de lo que sería un desnudo fotográfico. Según Solomon-Godeau, el desnudo es la forma dominante de representación del cuerpo en la historia de la fotografía, y es considerado una construcción estética, una forma sublimada de representación, pero esta definición tan academicista estaba bien para 1840 en el momento de invención de la fotografía mas a medida que el arte ha venido cambiando con el surgimiento de la vanguardias, de nuevos conceptos y de nuevos caminos, este concepto está sujeto al cambio; aquí es en donde entra en juego el propio concepto de "desnudo", tanto en su estructura como en su definición y es distinto de un "cuerpo desnudo". El desnudo, construcción estética y artefacto de sublimación, cumple ciertos protocolos estrictos y sucede así desde su origen y por definición se asocia a un cuerpo ideal y no cuerpo real, siempre se ha supuesto que corresponde al ideal del cuerpo en un momento determinado de la historia, es decir, que la belleza ideal en la formulación teórica, el desnudo se basa en la almágana de distintos cuerpos (Solomon-Godeau, 2004:166).

Esos argumentos del desnudo ideal y estereotipado, son los que confronta Costas en esta imagen, revelando el rostro real de su abuela, mostrando la evidencia del paso del tiempo, en un fragmento del rostro suyo y el de su abuela, buscando su memoria, sus recuerdos, también sus anhelos y esperanzas, y al mismo tiempo legitimando el rostro de su abuela, que no cumple el canon de belleza impuesto por el sistema patriarcal, el cual hizo creer que solo las mujeres jóvenes y sin arrugas en la cara, eran las que podían posar ante una fotografía. Un pensamiento refutado por Costas, quien pone a su abuela enfrente de la cámara creando una imagen llena de poética visual, en la que la experiencia y la sabiduría de su abuela contrasta la juventud y el sentimiento de esperanza que refleja Andrea.

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO



Fig.59

Título: De la serie "Incorporados".

Fotógrafa: Andrea Costas.

Fecha de realización: 2006.

Técnica: Bromuro de plata sobre papel baritado.

Dimensiones: 50 x 30 cms.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Centro de Estudios Fotográficos de Vigo.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

Esta imagen en blanco y negro formato vertical tiene una composición de tres planos; en el primero se observa una fotografía mucho más pequeña que la imagen original, que está inclinada y está siendo sostenida por las manos de una mujer que muestra unos pechos de una mujer mayor, a su vez se observa una cicatriz de forma vertical en la mitad de estos. En segundo plano se observa a una mujer joven que sostiene la fotografía y que con esta cubre sus pechos; de esta mujer se observan su cara, su cabello cogido y su mirada que va al espectador, sus manos, su ombligo y su pubis. En el tercer plano de la imagen hay un fondo blanco.

En lo que respecta a los tonos de la imagen, las características cromáticas se encuentran en la escala de grises y van desde tonos muy oscuros en la imagen, casi negros, y son los que se observan en el pelo, cejas, ojos, y zona púbica de la mujer; en cuanto a la piel de la mujer se observan tonos de grises medios y el fondo de la imagen presenta el tono más claro, ya que es blanco. La iluminación de esta imagen es bastante homogénea y plana, por que se podría suponer que es una luz frontal, que permite ver la textura lisa y firme de la piel. En cuanto a la perspectiva de la imagen se genera por color o perspectiva atmosférica, debido al fondo blanco de la imagen que da sensación de inmensidad.

La profundidad de campo en esta imagen corresponde a un diafragma cerrado, con valores que van de 8 a 22, por lo tanto esto quiere decir que es una profundidad amplia, ya que todo está enfocado y nítido en esta composición. En cuanto al ángulo de la toma, se utiliza la cámara recta en un ángulo normal o habitual.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

En esta imagen de Andrea se observa un autorretrato, pero con algo añadido, sobrepuesto, y este algo no es más que otra fotografía del mismo tono, del mismo color, una fotografía, con la que tapa sus senos, pero muestra otros que no son los suyos, y surge la pregunta si en realidad Costas quisiera que estos senos fueron los suyos propios, los anhela o es solo parte de un proyecto fotográfico, en el que re-construye su cuerpo con partes y fragmentos de otros cuerpos que la rodean y no le son indiferentes, como es el caso de su familia.

En este caso particular se observan los pechos de una persona mayor que podrían ser los de su abuela, y estos pechos de esta reconstrucción de su cuerpo dan una nueva identidad al cuerpo de Andrea. Los pechos de su abuela han recorrido el largo camino de una vida, su experiencia y sabiduría no es la misma que la de Andrea, de hecho empezando por las características físicas, se observa que han sufrido y han padecido algún tipo de cirugía, ya que en todo el medio de los mismos los recorre una gran cicatriz, que los marca y los hace únicos.

Para una imagen como esta es importante tener en cuenta las palabras de Mauricio Molina⁴⁶⁶, el cual sostiene que la fotografía tiene un doble juego: mostrar y ocultar. El objeto real, paradójicamente capturado por el fotógrafo, deviene metáfora y símbolo. El estupor, el asombro que produce la imagen de un cuerpo que encierra una doble significación: por un lado presenta un cuerpo en sí, por el otro presenta a su doble convertido en signo (Molina, 2004:200). Entonces surge la pregunta, ¿de qué cuerpo es el doble de quién, el de Costas o el de la persona que oculta una parte del cuerpo de Andrea, pero al mismo tiempo enseña una parte del suyo? Tal vez la respuesta está en la mirada de cada espectador, en su forma de interpretar esta imagen. En el caso de Xosé Manuel Lens⁴⁶⁷, esta serie de Costas transmite lo siguiente⁴⁶⁸:

En la serie Incorporados superponía sobre su cuerpo desnudo diversos fragmentos corporales, mientras en Tiempo al tiempo debatía en una duplicidad de poemas anatómicos. Esta nueva

⁴⁶⁶ Escritor del ensayo *El cuerpo y sus dobles*, en *La certeza vulnerable, cuerpo y fotografía en el siglo XX*.

⁴⁶⁷ Periodista gallego.

⁴⁶⁸ Tomado de <http://www.artnotes.info/ARTNOTES/archivonoticias/proyecto-25.htm>

composición activa ese lugar familiar, pero desde una sucesión de mensajes presentes que se exponen propios de un travelling de anotaciones previas que indican y subrayan, que anteceden y prologan. El guión de una narración que ejecuta el lector cuando traslada la cotidianidad provocada de la autora, real, en una ficción actuada, extraordinariamente real. Una suerte de intento, de acción que existe desde la inspección de las reglas de presentación, donde lo emotivo marca y queda tatuado encima de nuestra propia visión. Andrea Costas representa una generación que se reconoce en la proyección de imágenes exportadas desde el deseo, traducidas de un espacio cotidiano, habitual. La fotografía como ejercicio de enseñar y depurar los lugares de nuestros dramas. La obra que pregunta sobre el espejo, las sombras e imaginaciones de nuestra propia identidad, en construcción (Lens, 2007).

Esta imagen lleva al público al mundo íntimo y familiar de Andrea, un mundo que representa desde los cimientos del lenguaje visual, con el que expresa un sentimiento sobre su cuerpo, un sentimiento que consiste en reconocerlo desde la perspectiva de las personas que la rodean, y esa serie de Andrea puede ubicarse en el contexto del álbum de familia⁴⁶⁹, pero un álbum bastante diferente ya que en estos nunca se observan a las personas desnudas, nunca se reconocen como tal, quizá por vergüenza. Sin embargo, en este caso Andrea busca romper esos miedos y cada una de las personas de su familia que pasa por su lente esta tal cual, sin ropa, desnuda, para ofrecer a la cámara de Andrea su cuerpo; un fragmento con el que Andrea se sienta más a gusto e identificada.

Una fotografía que lleva a la introspección, no solo de su cuerpo sino el de sus familiares, donde busca encontrarse y encontrarlos dando como resultado final una imagen en un decisivo blanco y negro que va unido a una postura bastante personal de Costas.

⁴⁶⁹ En relación con este trabajo de Costas, Armando Silva, en su libro *Álbum de familia* hace una afirmación muy pertinente a la serie: El álbum de familia conserva lo ya visto, lo ya anunciado una y otra vez, hasta tonarse un rito de un acto reiterado, donde se pregunta y que anuncia el otro en la fotografía? La fotografía enseña que siempre se pone en el lugar del otro. Se puede afirmar que la *fotografía no es más que otro*. Pág. 34. Como en el caso de Andrea donde su fotografía queda compuesta por dos fragmentos de cuerpos de dos personas diferentes.

ANÁLISIS FEMINISTA:

En esta imagen de Andrea Costas, el enfoque feminista de la misma gira en torno a la relación del lenguaje corporal que surge entre su propio cuerpo y el de un familiar muy cercano a ella en este caso su madre, donde se empieza a tejer una relación entre estos dos cuerpos. Por medio de esta fotografía, Andrea indaga la analogía que hay entre los mismos, donde se empieza a construir una relación que comienza en lo físico y trasciende en lo personal y casi espiritual, ya que Costas busca una conexión entre estos dos cuerpos.

Del mismo modo, presenta unos cuerpos reales, no idealizados llenos de diversos matices en sus formas y con un lenguaje que se llena de emoción y sentimiento al querer ser un solo cuerpo. En este punto es importante tener en cuenta las apreciaciones de Griselda Pollock⁴⁷⁰, con respecto a la relación que surge en un ámbito feminista donde la figura de la madre funciona como una preocupación organizadora; la de la hermana también es explorada por medio del estudio de diferencias entre mujeres y las posibilidades de alianzas. La hermandad fue un eslogan vital del movimiento de las mujeres en los años setenta, sin embargo el mismo proyecto del feminismo, sin asumir una complaciente colectividad llamada mujeres, en la naturaleza de su proyecto debe trabajar incesantemente para crear una colectividad política, donde la ambivalencia y el antagonismo entre mujeres no puede desearse abolidos en cierta idealización eufórica. Pues una vez que se exploren los problemas de lo materno y de la pérdida femenina, se tendrá que generar activamente nuevas relaciones entre mujeres: afiliaciones electivas.

Y a esta propuesta de Pollock, Costas se ciñe muy bien, ya que en esta imagen busca el cuerpo de su abuela, lo busca para hacerlo parte de ella, para que entre las dos puedan llegar a construir un cuerpo más imponente, fuerte y sabio; y tal como lo afirma Irigaray es importante la creación de un lenguaje que represente y simbolice la especificidad femenina y que desde las misma mujeres se vayan creando estos lazos comunes.

⁴⁷⁰ Tomado de *Diferenciando: El encuentro del feminismo con el canon*.

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO



Fin 60

Título: De la serie "Incorporados".

Fotógrafa: Andrea Costas.

Fecha de realización: 2006.

Técnica: Bromuro de plata sobre papel baritado.

Dimensiones: 50 x 30 cms.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Centro de Estudios Fotográficos de Vigo.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

En esta imagen formato vertical, con tres planos en su composición, se observa lo siguiente: en primer plano se aprecia una fotografía en blanco y negro, formato horizontal donde aparece el detalle del cuerpo de un hombre adulto, el cual hace referencia a parte de sus muslos, su zona genital y su ombligo. Esta fotografía está siendo sostenida por las manos de una mujer que este desnuda, pero su zona púbica es cubierta por esta imagen que sostiene. La mujer fija su mirada en un espacio perdido de la foto. En tercer plano esta el fondo blanco de la imagen.

En lo referente a los tonos de la imagen, los matices que se observan son los equivalentes a la escala de grises, donde el tono más oscuro se encuentra en el cabello recogido de la mujer y el vello púbico del hombre el cual está inserto en la imagen fotográfica que tiene la mujer. La piel de la misma tiene tonos grises muy claros, casi hasta llegar al blanco, pero en el fondo de la imagen es donde se encuentra el tono más claro, blanco. En cuanto a la iluminación de la imagen, ya que es una fotografía creada en estudio, la artista utiliza una luz frontal y homogénea, que genera bastante detalle y precisión en lo que se refiere a la textura de la piel. Para la perspectiva en esta imagen la artista, al igual que en su fotografía anterior, ya que son de la misma serie, utiliza el fondo blanco, el cual genera una perspectiva atmosférica o de color.

En esta imagen fotográfica se aprecia una profundidad de campo amplia, ya que tanto el fondo como los motivos de la fotografía se encuentran enfocados y claros, es decir que el diafragma que se utilizó para la realización de esta imagen fue cerrado. El ángulo de la fotografía fue recto, sin que la cámara tuviera ninguna inclinación.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

En esta imagen se sigue con la serie *Incorporados*, donde Andrea realiza una imagen intervenida haciendo participe su propio cuerpo, y en esta caso sitúa otra fotografía de la parte genital masculina de su novio, ocultando su vagina, llegando con esta imagen a transgredir la mirada del espectador. Tal vez en la fotografía que fue analizada anteriormente el cambio no era tan abrumador, ya que a pesar que fueran los pechos de su abuela seguía viéndose el cuerpo de una mujer, pero en esta imagen se crea un discurso un tanto diferente ya que al poner en su vagina, los genitales masculinos, la imagen que resulta, representa un cuerpo ambiguo con cara femenina, senos de mujer, genitales de hombre y una parte de piernas masculinas. El público se enfrenta a construir una historia a partir de estas imágenes, donde un pedazo de cuerpo masculino se superpone a otro femenino. ¿Qué sucede con el cuerpo, lo completa o simplemente borra lo que este tenía originalmente? Pero tal vez la lectura sea más simple de lo que se podría llegar a imaginar el espectador y Andrea no pretenda conseguir una imagen que altera, sino simplemente quiera unir su cuerpo con él de un ser querido y por medio de esta imagen pretenda ser solo una con la persona que ama.

En palabras de Andrea esta serie significó para ella:

Las personas somos complejas y algunas hasta complicadas. Entonces ¿cómo se puede hacer un retrato o tan siquiera un autorretrato? Yo empiezo por desnudarme, pues la ropa no es algo esencial para mí, y precisamente eso es lo que intento destilar: las esencias en Incorporados, Me coloco encima trozos representativos de los cuerpos de las seis personas que más importan en mi vida: mi padre, mi madre, mi abuela, mi hermana, mi tía y mi novio en esta serie comparto una visión siempre fragmentada fruto de mi idea, quizás un poco pesimista, de que el conjunto es algo inabarcable (Costas, 2010).

Esta fotografía presenta una realidad inventada pero fragmentada en la que es un tanto difícil percibir a simple vista mas deteniéndose en ella se puede reconstruir lo que falta y se desvelan perfectamente formas que componen pedazos de cuerpos, en los que sería una utopía su unión total. Como afirma

Juan Antonio Ramírez⁴⁷¹, quien dice que si se hace una traslación en la retórica del cuerpo de un fragmento, se puede designar la totalidad orgánica o adquirir una sorprendente autonomía que le permitiera funcionar artísticamente a varios niveles que oscilan entre el animado y la "naturaleza muerta" (Ramírez, 2003:207). Sin embargo, en el punto en que se encuentra Andrea se descubre una perspectiva de unión, creación y nacimiento de su cuerpo por medio de los cuerpos de sus familiares, nunca llegando a pensar en algo inanimado sino el cuerpo contagiado de la vida de toda una familia.

Para Mauricio Molina, la fotografía ofrece la posibilidad múltiple de los cuerpos desdoblados. En esta miniaturización encontramos más un desdoblamiento simbólico que el cuerpo mismo: la compleja riqueza de la proliferación de las imágenes la imposibilidad de agotarlas con la interpretación (Molina, 2004:202). Esta posibilidad la construye el espectador de acuerdo a su mirada, a su experiencia, pero siempre de la mano de las características y narrativa implícita que se encuentran en la imagen fotográfica.

ANÁLISIS FEMINISTA:

Con respecto a esta fotografía el enfoque feminista surge casi del inconsciente, de la creación de un cuerpo ambiguo por parte de Andrea, donde busca unir las polaridades binarias que han sido opuestas desde siempre, femenino y masculino, lo que remite querer ser otro, a cuestionar el sexo biológico, a, como dice Estrella de Diego⁴⁷², a crear una metamorfosis en un ser del sexo contrario o crear una imitación, ha llegado a ser una de las más extendidas en la historia de la humanidad, algo que no es sino el resumen de lo que se percibe como la más básica pareja de opuestos.

Esto, sin duda, también atiende los postulados de Lacan, relacionándose con la ambigüedad presentada por Costas en esta imagen donde la concordancia de una carencia estructural da origen a posiciones sexuales diversificadas.

⁴⁷¹ Reconocido profesor e historiador de arte, autor del libro *Corpus Solus Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*.

⁴⁷² En su libro *El Andrógino Sexuado*.

Feminidad o masculinidad son condiciones psíquicas atadas a la historia del sujeto y al lugar que le han fijado sus padres, así como a su forma de reaccionar ante esta asignación. Según los acontecimientos, cada cual podrá encontrarse más o menos exclusivamente del lado hombre o del lado mujer, y esta posición no pertenece necesariamente al destino orgánico, pero es importante que cada cual se reconcilie con este real de su cuerpo. Como lo representa Costas en esta imagen una reconciliación entre el cuerpo de un hombre y una mujer. Y a su vez se relaciona con formaciones diferentes a la del deseo, de su gestación, de su puesta en práctica, de las posibilidades y formas del gozo, donde cada una de ellas se comporta de una manera específica y surge la vida sexual y afectiva, la relación consigo mismo y con el otro. El hombre no entiende a la mujer, es incapaz de situarse en su lugar sin renunciar a su virilidad. Es conveniente que ella sea "otra". La mujer, a su vez, no puede consentir que el portador del falo que la abruma con su deseo sea susceptible de castración y es de ahí que el deseo nace entre ellos, no porque sean macho y hembra, sino porque uno de ellos descubre en el otro los símbolos externos de sus fantasmas inconscientes⁴⁷³.

Una relación compleja donde la imagen de Andrea pertenece con toda esta puesta teórica que se puede ver en el psicoanálisis de Lacan y donde el *feminismo de la diferencia* ha fundamentado gran parte de sus postulados en la figura de crear otra mujer, diferente a la esencial y estereotipada creada por los deseos del hombre. Una mujer que también asume sus deseos corporales, que indaga en su propio inconsciente desde sus diversos intereses que decida incorporar una imagen fotográfica de los genitales de su novio, creando un discurso que cuestiona la lógica biológica del cuerpo humano, pero no limita la lógica de una imagen que busca trascender en las cuestiones que se abordan desde el género, vistas y exploradas por la mirada personal de lo que representan para esta artista sus sentimientos y la cercanía con los miembros de sus familia, para buscar su identidad, porque de este entorno familiar es que nace la idea de crear esta imagen corporal.

⁴⁷³ Tomado de Jacques Lacan, *psicoanálisis y política*, varios autores, bajo la dirección de Yves C. Zarka, págs. 89/95, editorial Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina, 2004. Edición original: PUF, París, 2003.

4.2.12 ANÁLISIS DE LAS FOTOGRAFÍAS DE NAIA DEL CASTILLO.

Evolución de la obra de Naia del Castillo respecto a planteamientos feministas:

En la realización de sus ocho series fotográficas, del Castillo ha sido una artista que ha trabajado con el cuerpo femenino visto desde una estética sofisticada y elegante, narrando una historia en donde diversos personajes femeninos son los protagonistas de las mismas, siempre buscando una dosis de sensualidad en las diversas imágenes que produce.

En el 2000 realiza la serie "Retratos y Diálogos", donde en nueve fotografías construye mujeres sin rostro, en un espacio inmenso donde tan solo se puede reconocer, a una mujer que cubre su rostro con su cabello.

Para 2002 desarrolla la serie "Sobre la Seducción", en la que en diez fotografías se observa a una mujer que seduce, que mira y que al mismo tiempo con objetos fetiches inconfundiblemente femeninos quiere ser mirada, y es la puesta en escena de un lenguaje fotográfico el cual quiere hacer parte de este juego de poder que se crea por medio de la seducción.

Ya para el 2010 su obra evoluciona y es esta serie titulada "El paso del tiempo", donde su discurso sobre los estereotipos femeninos se sigue viendo reflejado y en este caso Castillo busca mostrar cómo cambia la vida y el cuerpo con el transcurrir de los años.

A continuación se analizarán las siguientes imágenes fotográficas de Naia del Castillo:

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO



Fig.61

Título: Diálogos I de la serie "Atrapados", fotografía 7 de 9.

Fotógrafa: Naia del Castillo.

Fecha de realización: 2000.

Técnica: Fotografía a color.

Dimensiones: 90 x100 cms.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Propiedad de la autora.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

En esta imagen a color, formato horizontal, se observa una composición de dos planos generales. En el primer plano se ve el retrato de plano americano de dos mujeres, que están unidas por sus respectivas cabelleras, las cuales son idénticas, en textura y color. Estas cabelleras tapan completamente sus rostros que se encuentran frente a frente y solo se les puede ver la piel de una parte del cuello y los hombros; el segundo plano es un fondo blanco.

En lo que tiene que ver con los tonos de la imagen, es una fotografía a color que presenta tonos suaves y neutros. El color negro del cabello genera un pequeño contraste con el rojo casi anaranjado de la cabellera, el color de la mujer que está al lado izquierdo, es más saturado, que el del lado derecha, esto debido a que la iluminación lateral genera este efecto y la luz llega con más fuerza a este punto, originando una textura de la piel completamente lisa. Respecto a la piel de la otra mujer, por esta misma luz, se observa lisa y con más brillos, el color más claro de la imagen es el fondo blanco de la misma. En lo que respecta a la perspectiva de la fotografía, el fondo blanco da la sensación de volumen y tridimensionalidad, generando perspectiva de color o atmosférica.

La profundidad de campo en esta imagen, utiliza un diafragma cerrado con valores cercanos al número f de 8 a 22, es decir, que la profundidad es amplia, ya que todos los elementos de la composición están enfocados y nítidos. El ángulo de la toma es un ángulo normal o habitual, ya que la cámara no tiene ninguna inclinación.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

Esta fotografía de Naia, como primera impresión transmite una sensación de haber sido creado en una atmósfera pura, limpia, donde la estética de una imagen elaborada con una técnica impecable es protagonista cuando se involucra la mirada del público, y al mismo tiempo es una imagen artísticamente delicada que narra una historia conflictiva con un toque combativo, es decir que se puede considerar una imagen enigmática en la que vislumbra en lo bello el horror. Ya que del Castillo parte de enfrentar la cabellera de dos mujeres, en las que no se puede reconocer ningún gesto de sus caras, porque esta cabellera cubre completamente sus rostros, creando una especie de caos, en el que se ven envueltas estas dos mujeres, protagonistas de una escena en que al parecer sus cabelleras se mezclan, pero al mismo tiempo se repelen y se resienten, generando una dialéctica bastante irracional. En palabras de Naia esta serie:

Se basa principalmente en una relación con los demás o con uno mismo. Son cabezas que cubren el rostro con una tupida mata de pelo y cuando se trata de dos individuos se funden a modo siamés entrelazando sus cabelleras. "Atrapados" es una reflexión sobre lo que ocurre con nosotros mismos y con lo que nos rodea. ¿Quién es la víctima?, ¿Quién el verdugo del comportamiento? Todo esto se ve desde la neutralidad del observador. Son fotografías bellas pero con una cierta violencia interior... (Castillo, 2000).

El trabajo de Naia está construido a partir de dos medios, la escultura que fue lo que primero descubrió y le interesó y después, para documentar estas piezas escultóricas, utilizó la fotografía. En esta imagen pretende usar dos personas que se asemejen a una escultura real, por eso es tan importante para ella la sensación de tridimensionalidad en sus fotografías, donde se aprecia este resultado en las cabezas correctamente proporcionadas y sin duda hay un gran efecto con la textura tan real y fina que produce el cabello de estas dos mujeres. Esta representación fotográfica abstrae una realidad un tanto conflictiva y tenebrosa, en las que dos personas se ven enfrentadas por medio de una escena fotográfica, que lleva a estos personajes a que se desafíen entre sí, a visibilizar sus miedos, a preguntarse si están luchando por un espacio como sujetos o simplemente están en una sociedad que las enfrenta y las utiliza, llenas de confusiones y de miedos. Todo está captado con un instante fotográfico, el cual permite la difusión masiva de un momento que es muy

posible se quedará guardado en la vida de estas dos personas y, como afirma del Castillo, en su obra representa una sociedad que suele personificar con un solo individuo, que está inmerso en un ambiente de represión y control, frecuentemente bajo la apariencia de ser una utopía o ideal⁴⁷⁴:

Siempre exploro la realidad no tanto para representarla, sino para darle replica. Mi voluntad narrativa no está supeditada al género de los grandes relatos, sino al testimonio crítico directo de mi experiencia personal. Conceptos tales como la intimidad, la opresión, la seducción, el adorno, la enfermedad, la tradición y el cuerpo están presentes en mis obras... (Castillo, 2000).

Cuando se está frente a una imagen como esta, que delata y presenta un aprieto cotidiano, se puede llegar a pensar, tal como lo afirma Jana Leo⁴⁷⁵, que la imagen de lo real sustituye a la realidad hasta tal punto que solo si recogemos una fotografía de esa imagen somos capaces de disfrutar de ello, o, en este caso de verlo. La fotografía actúa como su vestigio, y a la vez sumerge en la ficción protegiendo de las salpicaduras. La fotografía funciona como advertencia sobre la desaparición de lo humano y de lo real en el ambiente artificial del mundo moderno. De un lado alivia al traer lo real entre sus huellas y de otro evidencia la pérdida, al recordar que es solo una representación (Leo, 2004:206). Es decir, que esta imagen enseña una escena un tanto contradictoria como efímera e intangible, que sin la fotografía no se sabría con certeza en qué momento ocurrió y sin en verdad llegar a suceder.

ANÁLISIS FEMINISTA:

En esta imagen de Naia la perspectiva feminista que tiene la misma, lleva al espectador a sumergirlo en las profundidades del ícono establecido por mucho tiempo de las mujeres, como lo es su cabellera femenina; pero esta cabellera de Naia no cumple los requisitos de la estereotipada cabellera rubia femenina⁴⁷⁶, ya que esta allí, pero no para ser el ideal de ningún espectador,

⁴⁷⁴ Tomado de la página web de la artista www.naiadelcastillo.com

⁴⁷⁵ Escritora de *La piel seca. La fotografía, la realidad, el cuerpo, el amor y la muerte*. En *La certeza vulnerable, cuerpo y fotografía en el siglo XX*.

⁴⁷⁶ A propósito de este tema Erika Bornay afirma: Que el cabello de la mujer como constante de mito, como elemento fetichista, incitador de secretas imágenes en la imaginación del varón, ha motivado secularmente infinidad de narraciones orales, escritas y plásticas. Elemento de enorme capacidad turbadora en los mitos eróticos de la sociedad masculina, la cabellera opulenta de la mujer simboliza primordialmente la fuerza vital, primigenia (en Baudelaire asume un valor de río o mar) y en el campo del psicoanálisis, los estudiosos han puesto de relieve que su poder fetichista ha sido en muchos hombres un factor determinante en su proceso de selección sexual afirmando que la atracción por el cabello está relacionada con el desplazamiento que el subconsciente realiza del pelo púbico al pelo de la cabeza. Ello explicaría por qué la exhibición de la cabellera ha encontrado, y encuentra aún en nuestra actualidad, condenas y restricciones morales y religiosas (Bornay, 1994:15-16).

sino más bien se caracteriza por ser una imagen de dos mujeres que están envueltas en su cabelleras, dando la impresión que se atacan entre ellas y que rodean su cara para protegerse la una a la otra, que mutuamente se anulan o se esconden tras su cabello. En el pensamiento feminista estas dos mujeres yacen atrapadas entre sus cabelleras, y la pregunta es si están atrapadas entre ellas mismas o ¿es que hay algo más grande y fuerte que ellas, que las atrapa, las oculta y hasta las invisibiliza? Una carga psico-social es la que tiene esta cabellera que no inspiraría a ningún pintor, poeta o literato sino que más bien enfrenta al espectador a un problema cotidiano de dos mujeres atrapadas en ellas mismas y bajo el yugo de una sociedad patriarcal que las oprime desde pequeñas acciones hasta grandes acontecimientos, llevándolas a una asfixia que las enfrenta a ellas mismas.

Aquí, ¿lo que era el ícono que inspiraba a muchos artistas masculinos de la mujer se convierte en esta imagen de Naia en una carga o simplemente algo que las oculta? Una imagen que genera más preguntas que respuestas, donde un símbolo que ha sido idealizado; para la mujer puede volverse hasta peligroso y rosar un poco la locura, la angustia y llegar a ocasionar un sentimiento de violencia como en el caso de esta imagen de Naia.

Una imagen que desde el ámbito feminista deconstruye la imagen de la tradicional cabellera femenina, un fetiche, que en esta imagen se enfoca en una representación existencial que trasciende a los problemas de la mujer como sujeto y como dice Irigaray existe la necesidad de desarrollar una cultura de la percepción, donde la percepción representa un camino posible para reconocer al otro respetándolo como sujeto, y para permitir la percepción del otro sin dejar de ser sujeto. Un conflicto de intereses binarios donde media entre dos mujeres su cabellera femenina que se confunde y se amalgama, para poner un precedente de que la misma va más allá que ser un simple símbolo de deseo en la sociedad patriarcal.

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO



Fig.62

Título: De la serie "Sobre la seducción", fotografía 1 de 10.

Fotógrafa: Naia del Castillo.

Fecha de realización: 2002.

Técnica: Luxachrome.

Dimensiones: 100 x100 cms.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Propiedad de la autora.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

Esta imagen tiene una particularidad, ya que su forma es ovalada, como un tondo⁴⁷⁷, donde se observan dos planos; el primero está dividido por un espejo y se aprecia a una mujer mirándose en un espejo, con casi más fuerza que su original, se observa el reflejo de la misma, donde se aprecia su cara y sus facciones; en segundo plano se observa el fondo.

La fotografía fue realizada con película a color, generando tonos neutros. La luz principal se hace evidente en el reflejo del espejo. Se origina una perspectiva de color o atmosférica, creada por el fondo claro de la imagen y el reflejo del espejo también crea una sensación de profundidad.

Para la profundidad de campo en esta imagen se utiliza un diafragma que comprende los valores del número f , entre 8 y 22, indicando que este está cerrado y la profundidad es amplia. En lo que respecta al ángulo de la toma, la cámara no tenía ningún tipo de inclinación, por lo tanto estaba recta.

⁴⁷⁷ Composición que está realizada en forma de disco, y no en rectángulo como es tradicional. Término que proviene del italiano rotondo, "redondo".

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

Del Castillo presenta una imagen ambigua, sutil y simbólica, que trata sobre las relaciones de seducción y el juego de poder, donde se involucran las diversas capacidades que le han supuesto a la mujer su acostumbrado papel en la sociedad, que es culturalmente católica; siempre la mujer ha sido llevada al extremo del bien y del mal, originando el estereotipo de virgen o puta, donde el cuerpo de la mujer⁴⁷⁸ se ve como la tentación del delito, como el pecado, y siempre es ella la culpable de todo lo que pase, presentando una contradicción con los medios de comunicación⁴⁷⁹.

Así mismo, junto a ese cuerpo condenado y casi prohibido surgen artilugios que indican que la mujer se vale de estos para su labor de seducir a un hombre, se enfrenta la relación masculino-femenino y para ello se establecen símbolos de excesiva y tradicional feminidad como el espejo y el babero, que en esta escena fotográfica cubre los senos de una mujer que observa menudamente su reflejo. En esta imagen la fotógrafa reúne dos de sus pasiones ya que en la imagen fotográfica involucra su gusto por la fotografía, que se estructura desde el cuerpo femenino y con la construcción de elementos para el mismo. Dos vertientes que se entrelazan en una misma que involucra la mirada del espectador en la dualidad, donde el cuerpo no es un escueto objeto natural sino que se desarrolla y condiciona por el entorno cultural y físico, en el cual el mundo occidental ha derivado la imagen del ser humano bifurcado en alma y cuerpo. En esta fotografía del Castillo, muestra rituales y estrategias para seducir, el juego circular del poder, de las apariencias, los estereotipos, el maquillaje o el reclamo. Victoria Combalía⁴⁸⁰, destaca de la obra de Naia, las metáforas y sugerencias de sus imágenes se exhiben "con suavidad y naturalidad, donde todo pasa sin violencia". "Refleja el mundo de la mujer, pero las reivindicaciones de su generación pasan por la

⁴⁷⁸ Como lo afirma Judith Butler: Su fuerza política radica en convertir la práctica de la repetición en una postura que permita movilizar otras relaciones de poder, potenciando ciertas inestabilidades producto del proceso mismo de repetición, 1990.

⁴⁷⁹ Como lo menciona Asun Bernárdez en *Espacio Expresivo y Cuerpo Extremo: Una experiencia del límite*: largo del siglo hemos generado imágenes profundamente contradictorias de la corporalidad, ya que la veneración de la juventud y la belleza en los medios de comunicación, corre paralela a una ferocidad autodestructiva del cuerpo humano en el arte: fragmentación, irracionalidad y morbosidad, son algunos de los adjetivos que podemos otorgar a la obra de ciertos artistas que han tratado el cuerpo humano. Pág. 32.

⁴⁸⁰ Asesora de artes plásticas de la Consejería de Cultura y Deportes.

metáfora y no como en los años setenta, que eran directas y combativas. Del mismo modo, en esta imagen está implícita la intimidad del mundo de la mujer a partir de los símbolos existentes en la acción, pero sin usar elementos combativos propios de otros períodos, resaltando en sus expresiones la ambivalencia entre la supremacía de la mujer como seductora y su situación de subordinación en lo cotidiano.

Una imagen donde el acertijo, lo ambiguo y lo etéreo rigen como regla para explicitar y plasmar la ansiedad por lo aceptado, lo aprendido, todo aquello usual que insta la comunidad social y que se interpone en todos los diversos ámbitos, público y privado de cada individuo. De la misma forma que se implantan imágenes subliminales en los anuncios publicitarios, generación tras generación se introducen formas de comportamiento en lo más íntimo de la vida cotidiana. La mujer se divide en la seducción que debe concebir como objeto sensual cimentado por la sociedad y la moderación de toda ama de casa dedicada a sus labores establecidas igualmente por la cultura⁴⁸¹. Del Castillo realiza una reflexión crítica acerca del papel que los convencionalismos sociales conceden a la mujer de hoy. La relación entre hombre y mujer está reglamentada, existen políticas y rituales de seducción en los que hay que detenerse para reflexionar acerca de las relaciones vitales. Con esta imagen se relacionan piezas del entorno doméstico como el espejo, forjando alusiones de cómo todo ese decorado de la vida cotidiana afecta el día a día e interviene en la condición de individuos. Un código de seducción que a través de estereotipos puramente estéticos⁴⁸² o de apariencia -calzado, vestidos, maquillaje- se torna en una maniobra totalmente situada en una cotidianidad incierta⁴⁸³. La imagen involucra al público con la representación de un personaje atrapado por lo cotidiano y el hecho de la seducción, en especial a través del vestido. El babero fue confeccionado por la propia artista

⁴⁸¹ El cuerpo como valor históricamente determinado como lo afirma Asun Bernárdez en *Espacio Expresivo y Cuerpo Extremo: Una experiencia del límite*: El cuerpo no es un simple objeto natural sino un valor producido por el entorno cultural y físico. La cultura occidental ha producido la imagen del ser humano escindido en alma y cuerpo. Esta división que durante siglos ha resultado tan natural se generó alrededor del siglo V antes de nuestra era.

⁴⁸² Como lo sostiene Lynda Nead en *El Desnudo Femenino. Arte, Obscenidad y Sexualidad*: Donde se trata no solo de mirar la estética para iluminar la historia de las actitudes sino también de comprender las maneras en que la preocupación por el cuerpo femenino condiciona la naturaleza y posibilidades del pensamiento estético en sí mismo. Pág. 41.

⁴⁸³ Ver más en http://www.masdearte.com/index.php?option=com_content&view=article&id=479&Itemid=1

para ser utilizado posteriormente por la modelo de su imagen. La artista reflexiona sobre cómo estos objetos condicionan la vida⁴⁸⁴.

ANÁLISIS FEMINISTA:

Acerca de si su trabajo en esta imagen es feminista o no, la artista afirma:

Es la visión de una mujer sobre cuestiones que me interesan, como la seducción, el amor, el entorno domestico pero no desde una posición feminista. Lo veo a través de lo que soy, pero no es arte de género (Castillo, 2002).

Es decir, critica y reflexiona desde una posición muy personal, pero no busca ser encasillada. Es muy válida la posición asumida por Naia, respecto al enfoque de esta imagen, ya que en diversas ocasiones las artistas se acercan a estos temas sin ninguna intención de tomar o representar alguna corriente o movimiento o ser influenciadas por una teoría sino simplemente porque les llama la atención y los han sentido parte de su vida.

Sin embargo, esta imagen evoca los planteamientos de Laura Mulvey, quien habla acerca del "instinto escopofílico", que es el placer de ver a otra persona como un objeto erótico, donde la imagen real de la mujer es un material pasivo, que está ahí en bruto para la mirada activa del hombre, y el argumento debe regresar al trasfondo psicoanalítico en el que la imagen de la mujer puede significar castración y las capas voyeurísticas activas o los mecanismos fetichistas pueden circunvenir esta amenaza.

Y del mismo modo Naia presenta el reflejo de la seducción femenina que se va construyendo en frente de un espejo, con diferentes matices y sensaciones, pero sobre todo con una mirada que no objetualiza, porque empieza por mostrar un cuerpo que prefiere sugerir sus emociones, aparece un cuerpo seductor pero real, desafiante, saturado de símbolos, con una fuerza que emana de estética y glamour, pero desde una creación de valorar y reivindicar elementos puramente femeninos.

⁴⁸⁴ Ver más en <http://www.espacioluke.com/2004/Marzo2004/ines.html>

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO



Fig.63

Título: Ecstasy, de la serie "El paso del tiempo", fotografía 1 de 7.

Fotógrafa: Naia del Castillo.

Fecha de realización: 2010.

Técnica: Fotografía color

Dimensiones: 90 x100 cms.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Propiedad de la autora.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

Esta fotografía a color, de formato vertical, tiene una composición de dos planos generales. El primero incluye el retrato de una mujer, el cual sale de la punta inferior derecha de la imagen y se eleva hasta la mitad de la misma. Esta mujer lleva una tela que se origina tal vez en su cuello y llega hasta el borde de su cara, que esta maquillada con una base blanca, y la mujer fija su mirada hacia la parte de arriba de la imagen, donde con su mano sostiene una herramienta. Su brazo también tiene visos de lo que parece ser base blanca y en segundo plano se encuentra el fondo blanco.

En lo que concierne a los tonos, en esta imagen son neutros y están dominados por el color blanco del fondo, que hace un poco de contraste con la tela blanca que lleva la mujer, pero que resalta del fondo debido a su textura. La herramienta que lleva la mujer es de color café y presenta diversos tonos claros y oscuros de este mismo color; también se ven los colores oscuros que están representado en los ojos, y cabello de la mujer. La iluminación en esta imagen es bastante homogénea, ocasionando gran nivel de detalle y textura pero genera escasas sombras. La perspectiva resulta atmosférica o de color debido a la sensación de volumen y tridimensionalidad que genera el fondo blanco.

Con respecto a la profundidad de campo de la imagen, esta es amplia, ya que todos los elementos de la composición, tanto el fondo como el primer plano, están enfocados y nítidos. Es decir, que se ha utilizado un diafragma con valores cerrados que va desde 8 a 22.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

Una imagen que plantea ambigüedad y confusión como en su anterior serie; pero en este caso se va concretamente en cómo afecta a un sujeto el paso del tiempo, situando al público ante una mujer que se ve atrapada en una tela, que no se sabe a ciencia cierta que es, sino que solo envuelve a esta mujer dejando solo visible una parte de su rostro, lo suficiente para alcanzar a divisar sus gestos y expresiones faciales, de las cuales se puede decir que se ven cansadas y resignadas. Al mismo tiempo esta mujer está sosteniendo una herramienta que da la impresión y la está asfixiando, pero sostiene esta tela en la que está envuelta la mujer.

En esta imagen el color blanco es protagonista de un espacio vacío y profundo que se funde con la base del mismo color de la cara de esta mujer, que parece sacada de una escena fantástica, donde en palabras de Naia se plantea una situación en particular que hace referencia:

Al paso del tiempo, a la caducidad de todo, de los proyectos vitales, de la juventud, de los estereotipos que se esperan de una mujer, de la vida. Ahora trabajo sobre el paso del tiempo y la caducidad de la vida (Castillo, 2010).

Una imagen que trata un tema que ya se ha visto en anteriores fotografías analizadas en este trabajo, pero sin duda del Castillo lo trata con una estética diferente, una estética de lo sutil, que evoca a una mujer que está atrapada en lo inevitable que es el paso del tiempo, en una escena que parece surgir de los sueños barrocos de Naia, donde la representación fotográfica fija el momento en que la mujer se siente atrapada, sin salida. El tiempo de su vida va pasando y ella es tan ajena a esto que no puede hacer nada para detenerlo, y se va acabando su vida, sus anhelos, sus sueños, solo le queda el recuerdo y la nostalgia de experiencias vividas que ya no volverán. Distintos temas envueltos en una composición en donde Castillo trata de indagar la cuestión tan relativa e inevitable, del paso del tiempo y como afectan a un individuo como tal, llevándolo a una preocupaciones por la soledad, el paso del tiempo que desemboca en la muerte.

ANÁLISIS FEMINISTA:

Esta imagen que plantea Naia respecto al enfoque feminista⁴⁸⁵ es bastante implícito, ya que es una imagen minimalista y casi teatral, que lleva con su título a suponer que desvela un sentimiento de emoción y dignidad, en un tema que propone como es el paso del tiempo.

Da la impresión de que Naia, ha creado un personaje que está atrapado en el paso del tiempo y que la sociedad ha estereotipado tanto el paso de los años, que llegar a ser mayor a causa un miedo absoluto en una mujer, da miedo la soledad y surgen angustias y frustraciones existenciales de lo que se pudo haber sido y no fue. Pero es importante saber llevar etapa y reconocerla, así como lo hizo Simone de Beauvoir en su obra "La vejez" publicada en 1970, donde dice lo siguiente:

Ni en la literatura ni en la vida he encontrado a ninguna mujer que considerara su vejez con complacencia. Tampoco se habla jamás de una "hermosa anciana", en el mejor de los casos se la califica de "encantadora". En cambio se admira a ciertos "viejos hermosos"; el varón no es una presa; no se le pide ni frescura ni dulzura, ni gracia, sino la fuerza y la inteligencia del sujeto conquistador; el pelo blanco, las arrugas no contradicen este ideal viril. Biológicamente, los hombres están en mayor desventaja, socialmente, la condición de objeto erótico desfavorece a las mujeres (Beauvoir, 1970:207).

Es decir que la sociedad acepta mucho más la vejez en un hombre, ya que lo ve como sinónimo de sabiduría, experiencia y respeto; en cambio la mujer con los años pierde su único atractivo, su condición de objeto de deseo que con los años, según el sistema patriarcal, va desapareciendo hasta quedar vacía. Debido a todos estos prejuicios la mujer en muchas ocasiones se siente atrapada por los mismos e intenta hacer lo imposible por retrasar el paso de los

⁴⁸⁵ Respecto al tema de la vejez en la mujer, según la psicóloga y profesora de la Universidad de Córdoba, Anna Freixas Farré, habla de la gerontología feminista y dice lo siguiente: La gerontología feminista tiene como objetivo desvelar el carácter socialmente construido de los significados y valores que rodean la vida de las mujeres mayores, analizar las normas culturales que limitan su vida durante la vejez, examinar detenidamente los antecedentes y las condiciones de la desigualdad en función de la diferencia sexual e informar sobre sus consecuencias tanto en el desarrollo de las personas como en la construcción del conocimiento. La investigación acerca de la vejez y el envejecimiento está constreñida por numerosos estereotipos. Estas potentes imágenes culturales negativas limitan los diseños de investigación e impiden la creación de una realidad potenciadora para una población que cada vez es más numerosa y, además, se encuentra progresivamente en una mejor situación física y mental. Vivimos en una sociedad edadista, en la que los estereotipos acerca de las personas mayores limitan la relación y la atención que se presta, así como las posibles intervenciones que pueden verse sesgadas y limitadas por las ideas negativas acerca de la edad, tanto de las personas que cuidan, como de las propias mujeres mayores. Ver más en http://mys.matriz.net/mys17/17_8.htm

años, acuden a diversos tratamientos de belleza que le aseguran una eterna juventud, empezado desde teñir su pelo blanco, para que no sean estigmatizadas, hasta el uso de cientos de cremas faciales que prometen eliminar las arrugas y hasta tratamientos como el botóx, que aseguran una piel firme y tersa. Porque esto es lo que se espera de la mujer, que siga conservando su belleza impuesta, hasta sus últimos años, y esto es exactamente lo que representa Naia con esta imagen donde una mujer está atrapada, teme al paso de los años, pero por más que intente postergarlo con cremas y tratamientos de belleza este tiempo va a llegar, ya que es imposible escaparse de él. Sin embargo pese a todos los mitos y tabús, que hay sobre esta etapa es posible que la mujer que Naia representa viva con dignidad, que decida dejarse llevar por ella misma y no acepte las condiciones impuestas por el androcentrismo para asumir su vejez sino que ella misma establezca sus condiciones y expectativas.

4.2.13 ANÁLISIS DE LAS FOTOGRAFÍAS DE ANA MATEY.

Evolución de la obra de Ana Matey respecto a planteamientos feministas:

A lo largo de la carrera artística de Ana Matey, se ha visto el desarrollo de un eje fundamental en el transcurso en su obra, que es el uso de su cuerpo, ya que desde que inició sus primeras series fotográficas ha buscado expresar sus sentimientos y angustias por medio de este. El cuerpo, como su principal protagonista en sus series fotográficas y en sus performances.

En el año de 2005, realiza la serie "Procesos Curativos", donde utiliza su brazo, el cual está herido y vendado. En esta serie expone como en un espacio privado surgen diferentes situaciones que pueden terminar siendo peligrosas para el cuerpo, ya que de una simple acción este puede resultar herido o lastimado, enseñando que es bastante vulnerable.

Para el 2008 nace la serie "Soy Espinaca", que incluye en su realización diferentes medios como son video, performance y fotografías. Una serie donde Matey se pregunta quién es, para contestarse básicamente que es un cuerpo que busca, que quiere ser libre, que anhela y que desea, pero que al mismo tiempo se siente encerrada en una cárcel, ya que no es fácil expresar lo que se quiere y debido a esto hay que reprimir, castigar y ocultar al cuerpo.

En 2009, realiza la acción performática "Identific-ate", donde hay dibujos y fotografías para su DNI, en la que invita al espectador a quemar las imágenes que la artista pega en la pared, en las cuales están los cambios de su cara, distintos gestos y expresiones, que son innatos y propios de Matey y la hacen única, con una y varias fotos para el documento que la identifica como una ciudadana con derechos y deberes.

A continuación se analizarán tres imágenes de Ana Matey:

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO



Fig.64

Título: Accidente Doméstico, de la serie "Procesos Curativos".

Fotógrafa: Ana Matey.

Fecha de realización: 2005.

Técnica: Fotografía a color, tonos neutros.

Dimensiones: 50 x 50 cms.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Propiedad de la autora.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

En esta imagen se observa una composición de dos planos. En primer plano se observa la mitad del brazo de una mujer, su mano abierta y dos dedos (corazón, índice) se ven con una venda blanca. La mano yace sobre una baldosa de piso, que es el segundo plano. La fotografía a color, presenta tonos neutros y suaves.

En cuanto a la iluminación, la luz principal se localiza en la mano de la mujer. Se crea una perspectiva de color o atmosférica, generada por el fondo claro de la baldosa.

La profundidad de campo de esta imagen es amplia, ya que el fondo como el motivo fotografiado están bastantes bien enfocados y nítidos, es decir que se utilizó un diafragma cerrado. En cuanto al ángulo de la toma se utilizó un picado inclinado.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

El cuerpo es su principal materia de trabajo, a través del cual explora los conceptos de tiempo e identidad. La idea de desarrollar esta serie surge, en palabras de la artista:

Hablar de la memoria del cuerpo, de las huellas que nos dejan los acontecimientos en nuestra vida, y que al igual que ocurre con las cicatrices estas quedan perennes en nosotros...como tras ellas existe un antes y un después (Matey, 2010).

Con esta imagen Matey busca narrar una historia de un hecho cotidiano y sin embargo este acontecimiento ha dejado una herida en la piel, que tardará un tiempo en desaparecer, dejando su huella; un accidente que puede pasar en cualquier estancia de una habitación en la esfera privada⁴⁸⁶. La imagen corresponde a un tipo de accidente acontecido, a una serie titulada "Procesos Curativos".

Esta fotografía es una crítica en sí de lo femenino, ya que la sociedad en cada momento indica qué es bueno o malo (hablando de manera general dentro de lo social). Es decir, lo que en una época se considera correcto en otra no lo es, y esto es equivalente a la posición que asume la mujer en la sociedad, ya que siempre ha sido presa de la cárcel doméstica y estética, considerando lo femenino como un valor de lo bello pero sumiso. Sin embargo en la mayoría de los casos, y si se sale, de estos cánones la mujer puede recibir bastantes críticas.

En palabras de la artista esta serie se resume en lo siguiente⁴⁸⁷.

En este trabajo hay tres episodios: accidente doméstico, accidente laboral y accidente social. Cada uno corresponde a un apartado distinto dentro de lo que considero al individuo, y como mujer occidental que soy es la visión propia de mi vivencia en la vida. Así "Accidente Doméstico", corresponde al dolor interno, íntimo del ser. "Accidente laboral", al dolor que el exterior nos ocasiona. Y por último, "Accidente social", el cual si es una crítica al dolor

⁴⁸⁶ Definición de esfera pública y privada, como lo afirma Jurgen Habermas, donde la esfera privada del mundo de la vida es la familia, y el espacio de participación, debate y formación de opinión, es lo que se refiere a la esfera pública.

⁴⁸⁷ Tomado de la entrevista realizada a la artista para esta investigación, ver más en los anexos de la misma, pág. 538.

ocasionado por la estética la cual crece hoy en día cada vez de una manera más sofisticada, dolorosa y bastante horrorosa (Matey, 2010).

ANÁLISIS FEMINISTA:

Esta imagen de Matey tiene un enfoque feminista, ya que muestra un cuerpo herido por algo cotidiano, es decir, algo que se desarrolla en lo privado de alguna casa o recinto. Un fragmento del cuerpo que ha sufrido un accidente, es sin duda la representación de esta imagen, que lleva al espectador a una sensación de dolor de un cuerpo femenino que padece y que por esta razón se ve suspendido y quieto en un espacio inherente. Esto se puede relacionar con un pensamiento esencialista.

El contexto doméstico de esta imagen se puede narrar desde la perspectiva de Simone de Beauvoir, donde analiza la histórica conceptualización de la mujer como alteridad, naturaleza, vida cíclica, casi inconsciente, por parte del hombre que se reservaba los beneficios de la civilización, y esto es básicamente lo que lleva a la exclusión de la mitad de la humanidad de todas las actividades del mundo de lo público y su limitación al ámbito doméstico, donde no estaban privadas de peligro.

Igualmente el *feminismo liberal* exige el acceso al mundo laboral de las mujeres, pero sin abandonar el mundo privado de las mismas, que es el que se refiere al hogar, y del mismo modo pretende luchar por reivindicar las tareas del hogar, ya que desde siempre el papel de ama de casa ha sido un espacio de contención que esta devaluado y amordazado, y que hasta el momento no tiene ningún valor social, ninguna remuneración y ningún respeto, que a lo largo de muchos ha sido un trabajo que se les ha impuesto a las mujeres desde el sistema patriarcal.

Todas estas cuestiones son abordadas por Nancy Fraser⁴⁸⁸ en su crítica cultural al patriarcado donde expone que el hogar que se encuentra en la esfera privada es un lugar de trabajo, aunque ni siquiera se reconozca como tal ni esté remunerado. En un contexto doméstico la mujer también puede verse

⁴⁸⁸ Intelectual feminista estadounidense, profesora de ciencias políticas y sociales en la New School University de Nueva York.

expuesta a sucesos que la involucren con cierto tipo de accidentes, como presenta Ana en esta imagen, donde reflexiona acerca del peligro que puede traer una situación en el ámbito del hogar.

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO



Fig.65

Título: De la serie "Soy Espinaca".

Fotógrafa: Ana Matey.

Fecha de realización: 2008.

Técnica: Impresión digital FB, Edición 1/5.

Dimensiones: 100 x 40 cms.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Propiedad de la autora.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

Esta fotografía es un tríptico, que presenta en sus tres divisiones separadas por una franja negra, tres imágenes en la que cada una tiene una composición, y consta de dos planos; en el primer plano de cada una de las divisiones se observa a una mujer adulta sentada sobre un sofá, con un vestido color crema, que tiene varias capas, la mujer esta descalza, y en la primera parte de la imagen, tiene su pelo largo, ondulado y suelto. En la segunda aparece con el cabello corto, rasurado, y con un mechón de pelo en sus manos y en la tercera el cabello se ve regado por el suelo y ella como una manzana; el segundo plano es el fondo que es una pared blanca y el suelo de color gris.

Los tonos de la imagen en las tres divisiones son los mismos, y la escala cromática que domina estas imágenes es el color crema del vestido, el cual contrasta un poco con el blanco del sofá; los tonos más oscuros son los del cabello, siendo el de la segunda parte de la imagen el más oscuro de todos. La iluminación de la imagen resulta ser muy homogénea y clara, en las tres partes de la imagen se ve detalle y textura, pero las sombras son escasas y, por último, en lo que se refiere a la perspectiva, esta es lineal y se crea por la línea que se forma cuando se acaba el suelo y comienza la pared.

Respecto a la profundidad de campo, en las tres partes de la imagen se utiliza en mismo diafragma cerrado con valores de 8 a 22, para lograr una profundidad amplia donde todos los planos de la composición están enfocados y nítidos. En lo que respecta al ángulo de toma de la imagen, la cámara estaba recta y no tenía ninguna inclinación.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

Esta imagen digital de Ana Matey es una obra artística, que contiene un video⁴⁸⁹ de 16 minutos, un texto poético⁴⁹⁰ y una impresión fotográfica, que es un tríptico. En esta obra Matey lleva a cabo un *performance*⁴⁹¹, el cual documenta en video y en una fotografía. Para Matey esta obra se relaciona con la búsqueda de su identidad en la sociedad actual, donde utiliza su cuerpo como protagonista y se pregunta qué clase de cuerpo es el suyo. La espinaca congelada es utilizada como una metáfora de cómo la sociedad crea y manipula a estos cuerpos. Por un lado una espinaca en proceso de descongelación, por otro un cuerpo que avanza y retrocede, los dos ejes en que se estructura esta obra son la manipulación de los alimentos, y el estereotipo de los sexos. Una creación cargada de simbología y metáforas que enfrenta al público a reflexionar sobre la carga social que hay sobre el individuo, concretamente sobre la carga que asigna la sociedad al cuerpo "femenino". Un cuerpo que enseña gran fuerza y coraje, que busca acabar con los estereotipos propios de su género, indagando el significado de ser mujer, de ser persona.

La fotografía que surge como resultado de este proyecto es un tríptico de gran formato, donde la primera y la última parte del mismo son iguales, mientras que la parte de la mitad es más pequeña. En esta secuencia que Matey crea, donde es ella la protagonista, enseña tres partes de una escena: en la primera parte esta ella sentada, meditabunda, mirando al espectador y sin embargo

⁴⁸⁹ Que se puede ver en <http://www.anamatey.com/index.php?/project/soy-espinaca/>

⁴⁹⁰ ¿Quién soy? Soy un cuerpo Cuerpo-pantalla Donde la sociedad proyecta la película que desea en cada momento Y entonces dice la espinaca: De lo crudo a lo congelado De lo congelado a lo crudo Y de lo crudo a lo cocido. ¿Quién soy? Soy un cuerpo, Cuerpo-cárcel La raíz de mi cuerpo no me deja correr ¡¡Alas me crecen!! pero parece no las podré usar. Cuerpo-cárcel no es buena cosa prefiero Cuerpo-nido ¿Quién soy? Soy un cuerpo Cuerpo-nido, Cálido cobijo, otras veces quizás, no tanto. Pero, nada te encierra, tan sólo te arropa, has de saber... que la cárcel está en tú cabeza. Por penúltima vez me pregunto: ¿Quién soy? Soy un cuerpo Un cuerpo que busca Un cuerpo que quiere ser libre ¡Libre como un pájaro! ...dicen... Pero mi cuerpo no puede volar ¿es entonces mi cuerpo una cárcel? Creo que no, pues libertad No es desear la imposibilidad ¿Qué es ser libre? ...quizás es no necesitar. Tomado de la página web de la artista <http://www.anamatey.com/index.php?/project/soy-espinaca>.

⁴⁹¹ El término *performance* se ha difundido en las artes plásticas a partir de la expresión inglesa *performance art* con el significado de arte en vivo. Está ligado al *Happening* al movimiento *Fluxus* al *Body art* y en general al arte conceptual. Al principio de los años sesenta artistas como George Maciunas, Joseph Beuys, Wolf Vostell, y Nam June Paik entre otros, empezaron a crear los primeros *happenings* y conciertos *fluxus*. El término *performance* comenzó a ser utilizado especialmente para definir ciertas manifestaciones artísticas a finales de los años sesenta con artistas como Carolee Schneemann, Marina Abramovic y Gilbert & George entre otros

la expresión de su rostro presenta un gesto vacío. Se ve sentada, inclinada, hacia delante con los brazos cruzados y los pies descalzos, lleva puesto un traje blanco de tela gruesa, que tiene varias capas, y el principal elemento en esta imagen es su cabellera larga, un poco ondulada, de color café, está suelta y le cae hasta sus hombros; esta cabellera ya no está en la siguiente secuencia de la imagen. Aquí Matey aparece con el pelo rapado, con un gesto cómico y sostiene lo que era ante su larga cabellera con sus manos; y en la última parte de la imagen con un plano más abierto que en la secuencia anterior se observa a Matey muy tranquila comiéndose una manzana, sigue con su pelo rapado y en el suelo del salón se vislumbra los pedazos de cabello que quedaron de lo que era su larga cabellera. Una imagen que presenta una situación inconforme de parte de la artista, esta renuncia a su cabello largo, se despoja de él, ya que lo siente como un estereotipo que se ha creado en la mujer, donde la cabellera larga es sinónimo de belleza y seducción; al parecer Ana no teme a perder estas premisas con su nuevo corte de pelo, ya que en la última parte de la imagen, se observa muy serena, relajada, dando la impresión de haberse liberado de una carga que tenía en su cuerpo y con la que no se sentía bien, lo que es contradictorio con la primera parte de la imagen en donde se le observa inconforme, un poco perturbada y hasta desolada.

De manera denotativa Matey inventa con esta imagen una narrativa, que para ella empieza donde tal vez termine la felicidad de muchas mujeres, ya que no es muy común que una mujer se sienta feliz cuando ha cortado su pelo, pero en esta imagen Ana da esa impresión que está satisfecha con el final de esta historia. Lo que hace Ana con esta imagen es contar una historia diferente, que como dice José María Mesías Lema⁴⁹², cuando surgió la popularización de la fotografía y posteriormente de la televisión, estas marcarían una estilización en los ritmos de vida y, desde entonces, la población ha crecido mediatizada en el entretenimiento de la cultura audiovisual. Sin embargo la importancia de exponer cómo la imagen se instaura en el nivel público reside en que la narrativa fotográfica en la sociedad inherente emerge de las historias y relatos personales creadas por los

⁴⁹² Escritor de *El murmullo de la circulación de la sangre: la fotografía como medio narrativo en Educación Artística*, para la universidad de Santiago de Compostela.

individuos en la vida privada. Es decir que tal vez en la esfera pública, que en este caso hace referencia a los medios de comunicación masiva, la fotografía sea utilizada más que todo con fines publicitarios, que transmiten las necesidades de las grandes compañías, pero actualmente en una esfera privada, la fotografía busca transmitir las necesidades y sentimientos de individuos que se a su vez han formado en estas sociedades, pero quieren romper con estos modelos establecidos y crear diferentes narrativas por medio de una imagen fotográfica como es el caso de Ana Matey.

ANÁLISIS FEMINISTA:

La perspectiva feminista de esta fotografía de Ana se enfoca en la narración de una historia donde ésta se pregunta quién es, y esta pregunta la va contestando en base a como siente su cuerpo, el cual se siente atrapado en una cárcel, donde no puede hacer las cosas libremente, donde la espinaca es una metáfora de la situación de sometimiento y opresión de este cuerpo de Ana, que busca ser libre, pero no sabe cómo, no sabe cómo ser libre, ni mucho menos cual es su verdadera identidad.

Esto lo muestra en la imagen que ve el espectador, una Ana que parece querer salirse de esta imagen, tal vez porque no se encuentra a sí misma, lo que la lleva a un proceso a ir cambiando su imagen externa y empieza por la estereotipada cabellera femenina, con la que no parece sentirse para nada cómoda, de la que se despoja definitivamente en la última parte de la imagen donde al parecer sin esta carga, Ana se siente cómoda, libre, y parece encontrar una identidad no estereotipada. Es decir que como plantea el *feminismo de la diferencia* en su autora más reconocida como lo es Irigaray, quien afirma que el cuerpo femenino, no debe ceñirse a unos estereotipos creados por el sistema patriarcal, sino que este particularmente es diferente ya que tiene sus propios ciclos y cambios, lo que hace de la realidad femenina una contradicción que no puede ser comprendida, desde los parámetros de la racionalidad masculina; así, las teorías filosóficas y psicoanalistas como las de Lacan y Foucault, que demuestran que el lenguaje es característico de la ausencia de un orden simbólico que dé cuenta de la especificidad femenina.

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO



Fig.66

Título: Antes, después y un día después, de la serie "Identific-ate".

Fotógrafa: Ana Matey.

Fecha de realización: 2009.

Técnica: Impresión Digital.

Dimensiones: 4 x 3 cms.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Propiedad de la autora.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

Esta imagen es un tríptico en formato vertical y presenta, tres divisiones donde se observa un autorretrato de primer plano, de una mujer. En las tres divisiones se aprecia una composición de dos planos generales; en el primero se ve la cara de la mujer mirando al frente, en la primera parte se observa su cabello corto y despeinado, el cual va hasta debajo de las orejas, en la segunda parte de la imagen, el cabello ha sido cortado y, en la tercera parte, en la imagen solo se ve un mechón de lo que queda de cabello.

En lo que tiene que ver con los tonos de la imagen, en las tres partes es igual, es decir utiliza la misma escala cromática donde dominan los tonos suaves, y casi opacos de la piel, los cuales ejercen un fuerte contraste con el blanco del fondo; el tono más fuerte es el negro del cabello. La iluminación en la fotografía es frontal, revelando mucho detalle del rostro de la mujer, así como la fina textura de la piel genera gran cantidad de brillos en la piel, y un poco de sombras suaves. Asimismo la perspectiva de la imagen es de color ya que el fondo blanco contrasta con las sombras y el rostro de primer plano, generando volumen y profundidad.

La profundidad de campo de esta imagen, es amplia ya que tanto el fondo como la persona fotografiada, están enfocadas, es decir que se usan valores cerrados en el diafragma. En cuanto al ángulo de la toma la cámara, estaba en posición de ángulo recto y es muy posible que se haya utilizado un trípode para la realización de esta imagen.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

Esta fotografía de Ana empieza con la realización de una acción artística⁴⁹³, llamada "Identic-ate", que consiste en pegar en la pared sesenta papeles de fumar que tienen un dibujo del rostro de la artista desde que nació hasta el año de 2009. Cuando realizó esta acción, en el momento en que los dibujos estaban pegados en la pared, ella daba al público que estaba presente una fotografía que había tomado en el transcurso del año del 2009, llamada foto DNI, porque tenía las características específicas que se requieren para sacar este documento, como el tamaño, fondo blanco y la cara de Ana en primer plano. Entonces repartía esta foto entre el público y al tiempo que repartía una foto a una persona iba quemando uno de los papeles de la pared. Así continuamente hasta que todos los papeles fueran quemados, al final pega cuatro fotocopias de su DNI, con distintas fotos, pero la última no tiene imagen y concluye la acción escribiendo IDENTIFICATE.

De ese año el 2009 surge esta fotografía, que Ana compone a manera de tríptico vertical, con un relato similar a la imagen anterior donde empieza la primera parte con su cabello corto con un gesto muy serio, el cual es solicitado para sacar el documento del DNI, y termina con un mechón de pelo, pero la mayor parte de su cabeza se observa rapada. Una fotografía que en principio no es sino una sencilla toma para el documento de identidad, pero que con la sucesión de las mismas y el cambio de corte se vuelve para Ana en una búsqueda de su verdadera identidad, ya que la foto que se presenta con este documento es la que identifica ante la mayor parte de la sociedad, donde es necesario portar un documento que identifique a los individuos ante la mayoría de las instituciones, y que generalmente referencia quienes somos.

Sin embargo Ana no decide cuál de estas imágenes puede dejar en su DNI, cuál sea la que mejor la represente en ese documento que supuestamente la identifica ante los demás y como dice Barthes, es muy posible que el sujeto sea mirado sin saberlo, ya que muy a menudo él ha sido fotografiado a sabiendas,

⁴⁹³ O también llamado arte de acción Se denomina arte de acción a un grupo variado de técnicas o estilos artísticos que hacen énfasis en el acto creador del artista, en la acción. El término fue creado por Allan Kaprow, que señaló la interrelación entre el artista y el espectador en el momento de creación artística. Entre las múltiples formas de expresión del arte de acción figuran el happening, la performance, el environment y la instalación.

y cuando se siente observado por el objetivo todo cambia, se constituye para él en el acto de “posar”, se fabrica instantáneamente otro cuerpo, se transforma por adelantado en imagen y siente que la fotografía crea su cuerpo o lo mortifica. Ya que siente que va a nacer su imagen, lo que lo lleva a preguntarse ¿si lo parirán como a un individuo antipático o como un tipo buen tipo? Barthes, 1990: 40).

Y esto mismo es lo que tal vez le sucede a Ana, ya que busca una imagen que la represente bien, que no tergiversa su personalidad, aunque esta imagen se presta a múltiples lecturas, y no será fácil conocer su verdadera identidad. Por lo tanto siente que lo mejor es no dejar ninguna imagen en su documento, sólo un vacío, una carencia de imagen.

ANÁLISIS FEMINISTA:

En lo referente al enfoque feminista, como en la imagen anterior, la artista se centra en la compleja búsqueda que ha resultado para ella el encontrar su verdadera identidad, por lo menos la que la represente mejor, en lo que se refiere a su imagen externa. En palabras de la artista esta fotografía realiza más una crítica que se enfoca a lo femenino⁴⁹⁴:

Diría más bien una crítica en sí de lo femenino, me explico, la sociedad en cada momento dice que es bueno o malo (hablando de manera general dentro de lo social). Lo que en una época se considera correcto en otra deja de ser lo. Así, la mujer siempre ha sido presa de la cárcel estética considerando esto lo femenino en la mayoría de los casos y si se sale de ella se pueden recibir distintos halagos tipo: guarra, marimacho, etc. (Matey, 2010).

Estas palabras de Ana ubican su fotografía en ver que lo femenino es aquello que siempre cambia, pero que la mujer que es la más interesada en estos cambios no los elige sino que simplemente los acepta; sin embargo desde imágenes como esta se van deconstruyendo esas premisas, y es la misma mujer la encargada de desmitificar esas falsas identidades femeninas que se han ido creado hasta el momento. De esta manera la imagen de Ana desmonta estas creencias tradicionales, y crea otra imagen a partir de sus

⁴⁹⁴ Tomado de la entrevista realizada a la artista para esta investigación. Ver más en los anexos de la misma, pág. 538.

propios procesos de búsqueda, donde sea la mujer como sujeto la que intervenga, aunque Helene Cixous afirma que este es un proceso complejo, ya que esto implica:

Predecir que sucederá con la diferencia sexual dentro de un tiempo es imposible. Pero no hay que engañarse hombre y mujeres están atrapados en una red de determinaciones culturales milenarias de una complejidad prácticamente inanalizables; no se puede seguir hablando de la mujer ni del hombre sin quedar atrapados en la tramoya de un escenario ideológico en el que la multiplicación de representaciones, imágenes, reflejos, mitos, identificaciones transforma, deforma, altera sin cesar el imaginario de cada cual y, de antemano, hace caduca toda conceptualización (Cixous, 1995).

Sin embargo es necesario que actualmente hayan imágenes como ésta, que buscan hallar la verdadera identidad de la mujer que ha sido confusa para la misma en el transcurso de la historia, y es ahí donde imágenes como la de Matey transgreden el canon tradicional y van creando sus propios y diferentes lenguajes de apropiación del cuerpo femenino frente a la sociedad.

4.2.14 ANÁLISIS DE LAS FOTOGRAFÍAS DE ISABEL TALLOS.

Evolución de la obra de Isabel Tallos respecto a planteamientos feministas:

Teniendo como medio la fotografía, Isabel ha desarrollado una estética glamurosa y elegante, a lo largo de sus casi once series fotográficas, y tanto en su discurso como su vocabulario visual se enfoca en dos ejes esenciales que son, el encierro en un espacio, una habitación, hasta en un cubo de hielo; y el segundo eje se enfoca en qué es lo que está encerrado y es el cuerpo humano, y en muchas ocasiones es el femenino, el cual se ve solo, apartado, asfixiado y angustiado en espacio vacíos, los cuales parecen creados para alguna película de ciencia ficción. Pero no es este el caso, solo se encuentran cuerpos femeninos perdidos y desprotegidos.

En su primera serie de 1996, titulada "Incúbitas", Isabel encierra a 16 mujeres en unos pequeños cubos donde estas mujeres no caben completamente sino que tienen que buscar la forma más adecuada para poder estar en este pequeño habitáculo, pero claramente sin poder lograrlo, ya que los cuerpos de estas mujeres se ven incómodos y desesperados.

Para 2007, realiza "Espacio Tiempo", donde el cuerpo sigue encerrado en un cubo de hielo en agua, pero a diferencia de la serie anterior acá se siente en paz, y flotando ya que compara esta agua congelada con el estado fetal; asimismo surge en esta serie una polaridad binaria, ya que este fluido que inicialmente es líquido, es donde el cuerpo puede encontrar la tranquilidad, pero este líquido se transforma y pasa a un estado sólido, que aprisiona el cuerpo y lo condena a la quietud.

En 2009 desarrolla la serie "Encriptadas", donde sigue con la misma idea de un cuerpo de mujer encerrado, pero en este caso en un espacio que parece un laberinto, y al mismo tiempo que están encerradas, estas mujeres parecen levitar y flotar.

A continuación se analizarán tres imágenes fotográficas de la obra de Tallos:

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO

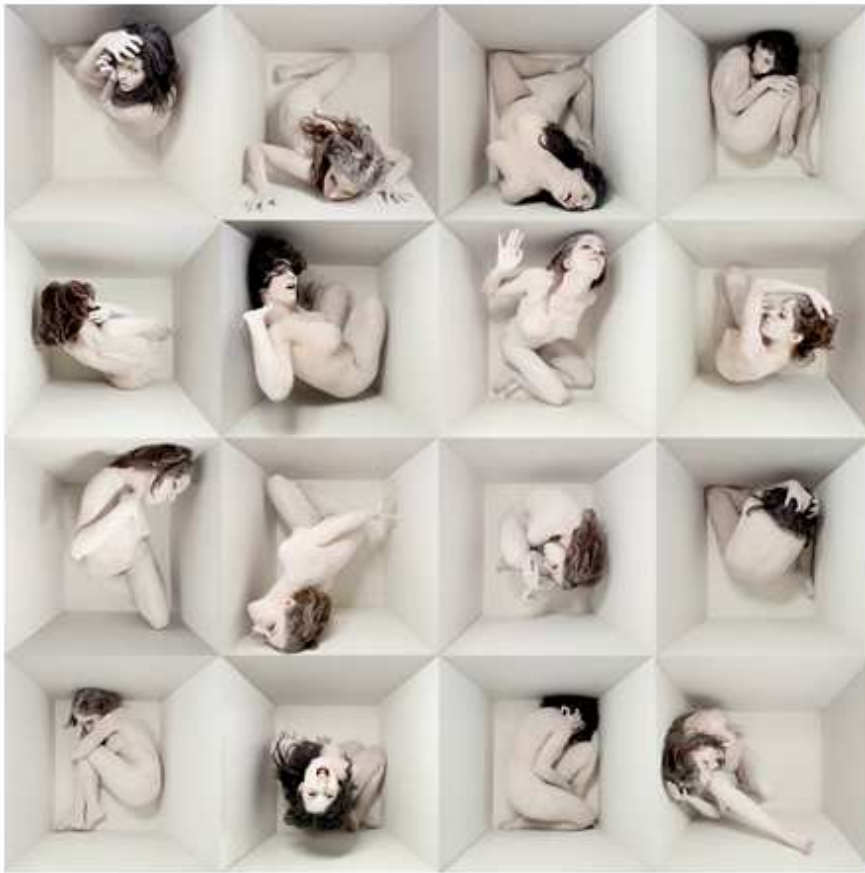


Fig.67

Título: De la serie "Incúbitas".

Fotógrafa: Isabel Tallos.

Fecha de realización: 2006.

Técnica: Gelatina de plata sobre papel RC.

Dimensiones: 120 x120 cms, Edición: 5 + 1PA.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Propiedad de la autora.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

En esta imagen se observa un primer plano dividido en 16 cuadrados exactamente iguales; en cada uno de ellos hay una mujer desnuda. En cada cuadrado la mujer presenta una posición diferente. La fotografía es realizada con película a color, dando a la imagen tonos pálidos y blancos.

La luz principal se distribuye en toda la imagen, ya que no resalta ninguna mujer, según la iluminación todas tienen la misma importancia, la perspectiva es lineal y simétrica y crea profundidad en los cuadrados.

Respecto a la profundidad de campo de esta imagen todos los cuadrados que se presentan en la misma tienen un enfoque claro y nítido. Por lo tanto se puede decir que la profundidad es amplia y se tomó con un diafragma cerrado. En lo que tiene que ver con el ángulo de la toma, se utilizó el ángulo de picado, lo que genera una sensación de cuerpos pequeños.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

En esta imagen Tallos, muestra el desespero de una mujer que en este caso es ella, que se repite diez y seis veces en la misma imagen. Desespero de estar encerrada, sometida en un pequeño espacio del que pretende salir pero no lo logra. El espectador se encuentra ante diversos sentimientos que generan soledad, ansiedad, angustia y desasosiego; sentimientos de alienación de ocupar y estar en un lugar encerrada. En la fotografía se observa un cuerpo femenino que en la postmodernidad ha llegado a una saturación del modelo mecanicista del cuerpo, una saturación que ha llevado a los cuerpos hacia una especie de delirio de su propia manipulación y recreación continua⁴⁹⁵.

En la imagen se percibe cualquier forma o elemento en el espacio en función de las dimensiones del cuerpo humano. A partir de la percepción del propio ser se puede considerar que algo es grande, pequeño o inabarcable, las extremidades determinan los límites y de algún modo, se necesita visualizar esos límites; se buscan y si no existen se crean. Resulta fácil pensar que el primer hombre que se metió en una cueva lo hizo por la necesidad de resguardarse del peligro, pero la cueva también anula las posibilidades de huir en caso de que el peligro aparezca; es el control del espacio que rodea al individuo lo que produce sensación de seguridad. Si se pierde el control, ya sea porque los planos que limitan están muy lejos, como en las catedrales, o muy cerca, como en una prisión, la sensación de seguridad disminuye hasta desaparecer. Cuando se añade a estos límites características de color, textura, temperatura, se varía inevitablemente la percepción del habitante y aparece la fascinante dualidad que acompaña a los espacios cerrados entre refugio y celda.

Esta imagen presenta una relación donde la arquitectura y la escultura trabajan sin descanso, esta relación entre el hombre y el espacio. Los conceptos básicos dentro-fuera, arriba-abajo, delante-detrás, están claramente asentados en cualquier obra de este ámbito, pero, ¿qué pasa con

⁴⁹⁵ En Asun Bernárdez en *Espacio Expresivo y Cuerpo Extremo: Una experiencia del límite*, pág.40.

el medio fotográfico? La fotografía comprime en un plano todos estos conceptos, capta fragmentos de tiempo imperceptibles para el ojo humano y, aun así, sigue siendo mayoritariamente considerado el medio más verídico para representar la realidad. La fotografía se convierte, de este modo, en el medio más capacitado para inquietar, desorientar o perturbar al espectador. Entrega una cápsula de realidad, un único punto de vista de un fragmento de situación extirpado y se presenta, hierático e inamovible, en otra situación y en otro tiempo⁴⁹⁶. La imagen presenta estancias habitadas por seres anónimos que esperan, con la ausencia de referentes espaciales y temporales. La descontextualización provoca una sensación de desasosiego e inquietud y cierta angustia, consecuencia de tantas preguntas a las que todavía no se ha logrado dar respuesta. La artista presenta cuerpos⁴⁹⁷ en espacios despojados que ponen en conexión la nada y el absoluto y, en el centro, la mujer. La luz actúa como bálsamo, como elemento unificador permitiendo congelar ese instante, atrapando la belleza y reconciliando cuerpo y espíritu. Dosis magras de realidad que actúan como señuelo para que el espectador recorra un camino desconocido si desea completar la narración. Tiempo detenido y tiempo parado, que permanece en suspenso aguardando a cobrar sentido en los ojos⁴⁹⁸. La fotografía se convierte, de este modo, en el medio más capacitado para inquietar, desorientar o perturbar al espectador, ofrece una cápsula de realidad, un único punto de vista de un fragmento de una de situación extirpada y se presenta, hierática e inamovible, en otro entorno y en otro tiempo.

Sobre esta imagen, Miguel Espada⁴⁹⁹ dice lo siguiente:

Ensanchar la paleta parece una frivolidad irreverente. Sería demasiado fácil caer en la trampa del blanco radiante, asociarlo a la virginal pureza, al recubrimiento de la piel inmaculada. Porque el blanco no da cobijo, es de naturaleza cruel y perversa. No permite ocultarse. Muestra con igual fuerza el cuerpo y su sombra; no permite que el más mínimo detalle pase desapercibido. Sobre el blanco, el más común de los objetos, el más humano de los rostros, se

⁴⁹⁶ Ver más en <http://www.isabeltallos.com/Statetment.html>

⁴⁹⁷ Tal como lo dice Nieves Febrer, en su artículo *Arte de género: cuerpos profanados y fenómenos andróginos*: Como consumidores en la sociedad moderna líquida, el individuo entra en una espiral perpetua de insatisfacción. Aprovechándose de ésta, cualquier esfera social es igualmente “mercantilizada”. Así pues el cuerpo “líquido” moderno es un cuerpo consumidor, elaborado y fabricado a través de la cultura y que se define como “autotélico”: “ya que constituye por sí mismo su propia finalidad y valor”. Hablamos de un cuerpo en permanente estado de ansiedad, obsesionado por la forma física y cargado de deseos incumplidos.

⁴⁹⁸ Ver más en <http://www.nexo5.com/n/len/0/ent/1574/capsulas-de-realidad-isabel-tallos-presenta-las-series-inhabitadas-y-deshabitadas-en-el-espacio-moret-art-de-a-coruna>

⁴⁹⁹ Crítico de arte, el cual escribe el texto de la exposición de Isabel Tallos.

vuelve enigmático y fantasmal. A veces nos gustaría que hubiera cuadros, manteles o cojines, tirar barro sobre las paredes, ensuciar el entorno para huir de la tétrica blancura. Isabel no alimenta nuestra ansia de imperfección, pinta blanco sobre blanco, como aquél que escupe al mar, para fundir sus trazos con la inmensidad (Espada, 2007).

Esta fotografía de Isabel Tallos remite al espectador inmediatamente a la crisis contemporánea, donde se está encerrado, limitado, donde se vive en espacios minúsculos, apretujados y solos. La soledad es un refugio pero también un marginamiento, se desea que se respete el espacio pero el ser humano se ve cada vez más circunscrito por los muros que el mismo cimienta para proteger su intimidad.

ANÁLISIS FEMINISTA:

Esta imagen presenta un enfoque feminista⁵⁰⁰, ya que expone una crítica de la alienación actual que presenta el cuerpo en la sociedad contemporánea. Es una imagen que se puede relacionar con lo dicho por Rosi Braidotti, respecto a los "sujetos nómadas", que está inspirada en la experiencia de personas que son literalmente conciencia crítica que se resisten a establecerse en los modos socialmente codificados de pensamiento y conducta, lo que define a este sujeto es la subversión de las convenciones establecidas.

Da la impresión que las mujeres que se observan en esta imagen se identifican con esta definición, ya que en la época en que se contextualiza esta fotografía se debe estar comprometido con un imaginario contemporáneo propio de estas sociedades inmersas en espacios tecnológicos y los efectos que produce la misma. Y en la imagen se presentan, como lo afirma Braidotti, una sociedad postindustrial, caracterizada por una crisis centrada en el concepto de hibridación, donde se puede ver una fase como una transición enfocada en la experiencia de cambio que se realiza sobre todo en el cuerpo y por ende en la identidad (Jasso, 2008:69). Isabel enfrenta al espectador a observar a una mujer que no parece tener mucho poder, que está recluida en un pequeño espacio que la atrapa, la aliena y la somete, donde es

⁵⁰⁰ Como afirma Juan Vicente Aliaga, en su libro *Orden Fálico: Androcentrismo y Violencia de Género, en las Prácticas Artísticas del siglo XX*: El hombre mira a la mujer y esta se mira a sí misma, siendo mirada tal como es, construida en las representaciones artísticas citadas, indica que esta se constituye en esa misma desigualdad, que la reduce a objeto vestido o desnudo. Pág. 32.

consciente de su situación y de alguna manera u otra busca escapar de la misma.

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO



Fig.68

Título: De la serie "Espacio Tiempo", fotografía 2 de 14.

Fotógrafa: Isabel Tallos.

Fecha de realización: 2007.

Técnica: Gelatina de plata sobre papel Metallic.

Dimensiones: 30 x 30 cms, Edición: 05 + 1PA.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Propiedad de la autora.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

En esta imagen de formato vertical se observa una composición de dos planos generales, en donde en el primero se ve el cuerpo de una mujer desnuda, encerrado en un cubo de hielo, que solo le deja libre la parte superior de sus piernas y sus pies y se vislumbra justo debajo el reflejo del mismo; el segundo plano es el fondo negro de la imagen.

Los tonos de la imagen están comprendidos entre diversos matices grises, que van desde los tonos más claros, llegando a tonos transparentes del hielo, pasando por tonos medios de grises en lo que se refiere al cuerpo de la mujer, y llegando a los más oscuros que son el cabello negro de la misma y el fondo igualmente negro. En cuanto a la luz de la imagen, se enfoca en el cubo de hielo, generando una gran cantidad de brillos, textura y detalles en la imagen tanto en el original, como en su reflejo. La perspectiva de la misma es una mezcla entre atmosférica (contraste fondo-cubo de hielo) y lineal, por una pequeña línea que genera en la parte inferior derecha de la imagen.

La profundidad de campo, en esta imagen, es amplia e ilimitada, ya que todos los objetos que están en la misma, se ven nítidos y enfocados. Es decir, que se utiliza un diafragma con valores cerrados, que puede ir de 8 a 22. El ángulo de la toma en esta imagen es recto, ya que la cámara no tiene ningún tipo de inclinación.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

Esta imagen de Tallos despierta en el espectador un gran cúmulo de diversas sensaciones, donde el frío surge como elemento principal, un frío que se pasa a todo el cuerpo y por un momento se siente uno que está encerrando a una persona en un cubo del hielo. Al parecer este cubo se ha hecho a la medida de la misma, generando un encierro que llega al límite de lo insoportable, ya que se observa un cuerpo que yace desnudo detenido, quieto, sin realizar ningún movimiento y que está encerrado en este cubo.

Para la realización de esta serie Isabel, se valió de la ayuda de algunos de sus amigos, aunque es una excepción, ya que generalmente prefiere trabajar en soledad pues dice que le cuesta transmitir al modelo la imagen que tiene en su mente y sin embargo en esta serie se valió de personas conocidas para poder desarrollarla. Una serie que en palabras de la fotógrafa busca mostrar el momento preciso de una cámara fotográfica⁵⁰¹, cuando esta inmoviliza el movimiento del cuerpo humano dentro de un espacio líquido, como es el agua, y éste parece ser capturado flotando en una esencia divina donde se encuentra abandonado en un magma sagrado que le encubre por completo. Y compara la sensación de paz e infinitud que se produce en este lugar con la del feto que navega en el útero por un océano amniótico.

Todo hasta entonces es un remanso de paz y armonía, pero lo que busca Isabel es mostrar exactamente la transformación que experimenta este sagrado líquido, ya que al bajar la temperatura las moléculas comprimen su cantidad de movimiento e ingresan a un período de aparente quietud; es decir se transforma en materia, pasando del líquido al sólido como por arte de magia.

Es en ese preciso instante dramático de donde emerge esta serie, donde el fluido sobreviene de la quietud y esa quietud se convierte al mismo tiempo en algo contradictorio, cárcel y morada; el sólido pasa a la congelación que aprisiona al cuerpo en pleno estremecimiento, en un vano intento de preservar el anterior estado de infinita armonía. La sensación de abandono es

⁵⁰¹ Como lo afirma Boris Kossoy, el binomio testimonio/creación, se encuentra indisolublemente amalgamando en la imagen, y es una condición intrínseca de la representación fotográfica.

abruptamente abortada. "Espacio de Tiempo" es una suerte de instantánea agónica en la que los cuerpos luchan por preservar su fluir pero se ven condenados a la quietud⁵⁰². Una obra con la que Tallos busca despistar e inquietar al espectador con el uso de la monocromía en el color y disponiendo de cuerpos desnudos en un espacio denso como es el hielo. Con los cubos de hielo Isabel juega con un doble concepto a connotativo y denotativo refiriéndose al término congelación, ya que se vale de la fotografía para congelar un momento⁵⁰³ y al mismo tiempo el cuerpo está ahogado en agua helada, donde retrata figuras desnudas dentro de unidades de hielo que revelan el recubrimiento del aire que envuelve a esta persona, lo que significa según Tallos que el aire se vuelve palpable mediante el agua sólida que apresa al cuerpo inerte.

ANÁLISIS FEMINISTA:

Respecto al enfoque feminista que presenta esta imagen de Tallos, se puede decir que se enfoca directamente en el cuerpo de una mujer, el cual una vez más aparece atrapado y retenido, en un cubo de hielo. Isabel ubica el cuerpo en un escenario que lo retiene y que en esta imagen sería un sistema que es más fuerte que él y al que le convendría tener un cuerpo atrapado sin salida, ya que de esta manera podría ejercer su soberanía absoluta. Ella construye un lugar donde el cuerpo femenino quiere estar, pero no es así, éste es retenido y es obligado a permanecer perdiendo toda su facultad de autonomía.

De esta manera Tallos realiza una crítica al cuerpo de una mujer, el cual es representado como objeto, ya que no tiene ningún control de sí mismo y simplemente aparece en la imagen tal vez esperando al que el cubo de hielo se descongele y el pueda salir de este encierro, pero mientras esto no pase no hay ninguna posibilidad de que este cuerpo-objeto y anónimo, pueda llegar a ser un cuerpo-sujeto.

⁵⁰² Tomado de <http://www.isabeltallos.com/Espaciotext01.html>

⁵⁰³ Ya que como lo afirma Barthes, en una fotografía nunca se puede negar que la cosa ha estado allí.

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO



Fig.69

Título: De la serie "Encriptadas", fotografía 3 de 5.

Fotógrafa: Isabel Tallos.

Fecha de realización: 2009.

Técnica: Gelatina de plata sobre papel Endura RC, brillo.

Dimensiones: 120 x120 cms, Edición: 05 + 1PA.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Propiedad de la autora.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

Esta imagen a color de formato vertical presenta una composición de dos planos, donde el primero es una especie de laberinto, el cual tiene encerrada a una mujer, con sus pies hacia arriba y su cabeza hacia abajo, que parece estar levitando, ya que sus pies se encuentran pegados a esa especie de laberinto. La mujer tiene un vestido blanco, de tela liviana, con pequeñas transparencias en la partes de sus piernas, su cabello está suelto y es ondulado, y se yuxtapone con una parte del laberinto; el segundo plano de la imagen presenta un fondo gris claro.

En lo que tiene que ver con los tonos de esta imagen hay un predominio en la escala cromática del gris y del blanco, el laberinto es de estos dos colores, el fondo es gris claro y el vestido de la mujer es blanco, los demás colores son el de la piel de la mujer que se presenta bastante suave y disimulado, y el más oscuro de la fotografía que es el color negro del cabello de la misma. La iluminación de la imagen es bastante homogénea, generando gran cantidad de detalles y de texturas lisas, pero pocos brillos y sombras; en cuanto a la perspectiva de la imagen se crea por las líneas del laberinto que se superponen con el fondo de la imagen para generar volumen y tridimensionalidad.

El diafragma que se utilizó en la realización de esta imagen tiene valores comprendidos entre 8 y 22, por lo tanto se dice que es cerrado y la profundidad de campo que genera es amplia. En cuanto al ángulo de toma de la imagen se usó un ángulo recto, ya que la cámara no estaba inclinada.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

Una vez más la imagen que presenta Isabel Tallos remite al espectador a un mundo donde la persona que representa en la foto, generalmente una mujer, se encuentra encerrada, detenida, presa, en un lugar vacío sin ninguna característica especial. En la imagen que se analizará presenta a una mujer⁵⁰⁴ que en la fotografía su cuerpo parece que tiene el poder de levitar, ya que se ve patas arriba en un laberinto, donde está recluida.

Para el crítico Miguel Espada esta imagen de Tallos se ubica en un espacio despojado el cual es fruto de una simbiosis entre celdas, lugares de clausura, recogimiento, con extrañas urnas donde se preservan cuerpos incorruptos. En vitrinas se esconden a santos y reliquias a la espera de ser besadas por devotos. *Encriptadas* en su ataúd de cristal se muestran irresistiblemente hermosas, abandonadas a la fascinación de sus devotos⁵⁰⁵. Sin embargo esta fascinación por contemplarlas, las lleva a una terrible alienación y ensimismamiento.

Una obra que se puede enmarcar dentro de la dialéctica usada por Gaston Bachelard, utilizada en su poética del espacio, y que muy seguramente a Isabel le ha servido de inspiración en la realización de esta obra. A continuación se enseña un fragmento que compara un espacio onírico como un nido, lo que puede contradecir a los espacios celda creados por Tallos:

La casa-nido no es nunca joven. Podría decirse que es el lugar natural de la función de habitar. Se vuelve a ella, se sueña en volver a ella. Este signo del retorno señala infinitos ensueños, porque los retornos humanos se realizan sobre el gran ritmo de la vida humana, ritmo que franquea años, que lucha por el sueño contra todas las ausencias. "Si hacemos de este frágil albergue que es el nido [...] un refugio absoluto, volvemos a las fuentes de la casa onírica. Nuestra casa, [...] es un nido en el mundo. Vivimos allí con una confianza innata si participamos realmente, en nuestros ensueños, de la seguridad de la primera morada. Para vivir dicha confianza [...] no necesitamos enumerar razones materiales de confianza. El nido tanto como la casa onírica y la casa onírica tanto como el nido-si estamos realmente en el origen de nuestros sueños- no conocen la hostilidad del mundo (Bachelard, 1965).

⁵⁰⁴ Que en este caso es la misma artista, sus obras se mueven dentro de la performance y la fotografía.

⁵⁰⁵ Tomado de <http://www.uca.es/web/actividades/creacion/catalogos/2009/200901CatálogoTallos>

Así mismo, para Isabel la fotografía es el medio cotidiano para representar la realidad y es fascinante, pero una realidad que usa una estética pura y precisa donde elementos como el espacio se disuelven y el tiempo se hace denso, cada instante parece eterno y se conmuta en un enigma sin apasionadas algarabías, sin supuestas discordias donde el entorno se perturba, con un distinguido desafecto de ausencias etéreas y conciencias encriptados. Donde Isabel logra introducir al espectador en un mundo netamente construido por la esencia de un elegante lenguaje visual donde la representación fotográfica muy sutil, pero reflexiva y crítica al mismo tiempo.

ANÁLISIS FEMINISTA:

Con respecto al enfoque feminista en esta imagen de Tallos se plantea nuevamente el encierro de una mujer, pero esta vez lo representa de una forma más sutil e implícita, donde parece casi pasar desapercibido, pero está ahí, una mujer retenida, que busca una salida pero de momento no la encuentra. Para Tallos es importante conocer con estas situaciones que no afectan solo a mujeres sino también a hombres y es fundamental que por medio del arte se puedan describir estas situaciones de lo que opina lo siguiente⁵⁰⁶:

El arte feminista es un arte desarrollado para proclamar una serie de problemas existentes en la sociedad con respecto al trato de las mujeres, el objetivo de estos trabajos artísticos es siempre concienciar al espectador y buscar soluciones. El arte femenino es un arte que tiene unas características que se asocian con una estética o unas ideas que acostumbramos a observar en las mujeres artistas más que en los hombres. La delicadeza en el trazo, los colores, la iconografía,... son claros indicativos. En mi opinión, el arte femenino no tiene que estar imbuido en una corriente feminista ni el arte feminista tiene que tener una estética femenina (Tallos, 2010).

Es decir que Tallos reflexiona sobre el papel que la mujer tiene en la sociedad contemporánea, sobre lo que se quiere hacer frente a lo que se es, en espacios inhabitados y encerrados. Es así como ella percibe la situación de la mujer actual, donde aparte del encierro, se encuentran estas mujeres con una gran soledad y una enorme fragilidad que raya en un puro sentimiento de lejanía y hasta ensimismamiento.

⁵⁰⁶ Tomado del reportaje *La creación femenina a debate*, escrito por Marga Perera.

4.2.15 ANÁLISIS DE LAS FOTOGRAFÍAS DE IXONE SABADA.

Evolución de la obra de Ixone Sabada respecto a planteamientos feministas:

Esta artista no tiene ningún problema en que digan que su trabajo tiene un enfoque feminista, ya que a lo largo de sus siete series fotográficas ha tratado diversas temáticas pero teniendo en cuenta este discurso en el cual se basan varios de sus trabajos.

En 2002, crea su serie "Citeron", donde en diez fotografías ella se duplica, creando diversas historias en diferentes lugares algunas veces dramáticas, violentas y desesperadas, en las que Sabada se sirve de su cuerpo para generar todas estas tensiones. La serie se inspira en la mitología clásica griega, actualizada y contextualizada y así demuestra que estos antiguos relatos son todavía muy vigentes.

Hacia 2006 realiza su obra "Poética de la desaparición", donde nuevamente su cuerpo es el protagonista, evoca momentos fantasmagóricos y de espiritualidad y la artista asume una posición radical a través de la que siente y quiere transmitir que el cuerpo siempre ha sido tratado como objeto en la sociedad en que se vive, ya que ha sido torturado, reprimido, callado u ocultado.

En 2009 crea la serie "Following the History of Representation", desarrollada en Iraq y en donde narra la historia de diferentes mujeres en ese país, en el cual es difícil ser mujer ya que es un lugar azotado por la guerra y, asimismo, por una religión que limita bastante las libertades básicas de las mujeres.

A continuación se analizarán las siguientes imágenes fotográficas de Ixone Sabada:

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO



Fia.70

Título: De la serie "Citeron", fotografía 2 de 10.

Fotógrafa: Ixone Sadaba.

Fecha de realización: 2002.

Técnica: Cinco copias a color digitales.

Dimensiones: 100 x 150 cm cada una, Edición 1/3 + P. A.

Género: Autorretrato.

Lugar de conservación: Museo Guggenheim de Bilbao.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

Esta fotografía a color, formato horizontal, enseña una composición de tres planos generales. En el primer plano de la imagen se aprecia el cuerpo de una mujer adulta que va en ropa interior está de pie y se está poniendo su blusa; en segundo plano se observa a una mujer que está sentada sobre una mesa de centro, que no da la cara a la cámara, se ve su espalda, esta mujer se está apuntando un brassier y además se le ven unos vaqueros y se alcanza a divisar un fragmento de su ropa interior. En tercer plano con forma de media circunferencia se observa un mausoleo, el cual tiene cinco niveles de tumbas, de las cuales algunas tienen flores, al fondo en la parte inferior de la imagen se observa una puerta de gran tamaño con dos grandes ventanales; en la parte superior de la imagen se observan siete balcones, de los cuales los tres del medio tienen una ventana redonda, por último, se alcanza ver una parte del techo de este recinto.

En lo que se refiere a los tonos de la imagen, se ven matices de colores, donde domina diversos tonos de gris, las tumbas tienen los tonos grises más claros, llegando casi al blanco, el cuerpo de las mujeres presenta tonos suaves y neutros. En cuanto a iluminación de la imagen, la luz es tenue y homogénea, revelando detalles y textura, y cabe destacar la luz natural y blanca, que entra de las ventanas, por la parte superior de la imagen. Por último, en lo que se refiere a la perspectiva de la imagen esta genera por la circunferencia que rodea el recinto.

La profundidad de campo de esta imagen, es amplia, ya que todos los planos que hay en la composición están enfocados y nítidos, es decir, que el diafragma que se uso en la misma comprende los valores de 8 a 22, que son valores cerrados. En cuanto al ángulo de imagen la toma presenta, un ángulo normal o habitual, ya que la cámara no está inclinada.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

Esta imagen de Sadaba, se inspira en la tragedia griega, desde el nombre de la serie *Citeron*⁵⁰⁷, siendo un nombre que evoca de manera despiadada el camino enmascarado de la desdicha y la certeza de que ésta es inevitable. Esta imagen transmite al espectador una atmósfera un tanto tenebrosa y poética al mismo tiempo, ya que lo sitúa en un lugar lleno de tumbas, un lugar que lo acerca a la muerte alejándolo de su realidad.

Con una estética impecable donde resaltan los tonos grises y una gran realización técnica en lograr una imagen de gran formato, Ixone escoge una puesta en escena completamente teatral, donde se difunde en toda la escenografía de la composición, la artista y su alter ego, quien a manera de representar la escena por medio de un *performance* aparecen en la escena como dos cuerpos que realizan acciones similares y materialmente son dos, pero espiritualmente son parte de uno mismo.

Esta fotografía representa en un escenario histórico, que alude a la cripta de una iglesia donde se ven varias tumbas adornadas con flores y se deduce que la imagen ofrece una dialéctica que comprende las angustias que vive un individuo cuando los diversos miedos salen de su cuerpo y van más allá, lo combina con un discurso que se fundamenta en la identidad del ser, así como su descontextualización y desdoblamiento en realidades trágicas que acceden a ambientes espantosos colmados de sospecha. Sadaba pretende la creación de un personaje frustrado, con una sensación indisoluble de desamparo, donde prevalece el espíritu decaído y donde se siente un espinoso olor de desdicha. Con un enfoque global, donde la artista se toma los elementos más discordantes en la conducta humana y, como lo afirma Belting, la historia de la representación humana ha sido la de la representación del cuerpo. Al cuerpo como en la imagen de Ixone se le ha asignado un juego

⁵⁰⁷En la mitología griega, Citerón era un rey de Platea (Beocia) que gobernó antes que Asopo. Dio su nombre al famoso monte Citerón, entre Beocia y el Ática. Y en este monte donde Edipo fue abandonado por su padre al nacer para evitar que se cumpliera el oráculo terrible que le condenaba a cometer parricidio e incesto. A pesar de las precauciones, Edipo cumplió su destino y legó a la historia del arte, a la mitología y al psicoanálisis una serie de catástrofes que han sido utilizadas hasta el hartazgo como ejemplos moralizantes y aleccionadores. Más allá de estos usos, volviendo a la parte biográfica, Citerón es el sitio de la pre-tragedia, el lugar donde el niño sentenciado crece junto a unos pastores desconociendo su futuro de crímenes y castigos.

de roles, en tanto este se convierte en portador de un ser social, y es aquí donde radica la contradicción entre esencia y apariencia, que no solo se puede encontrar nuevamente entre cuerpo y rol, sino también en el mismo cuerpo (Belting,2007:111).

Todos estos elementos de la representación otorgan un sombrío sentido de la belleza que sacude sin misericordia al espectador, que se esfuerza por vislumbrar pequeños acontecimientos enigmáticos, haciendo referencia al cuerpo de la propia artista que emerge desdoblado, interpretando sucesos emanadas de sus dudas e inquietudes; convierte sus experiencias de sufrimiento en un relato de ficción. La divergencia entre las figuras y los fondos rememora la artificialidad del teatro y recalca el poder catastrófico de las escenas, llevándolas a un nivel hipotético e inquietante, donde Sadaba coexiste con el eco de fugaces pero prolongados gritos de dolor, con la eventualidad eternamente vigente de que en cualquier instante acontezca la desgracia o la tragedia griega⁵⁰⁸.

ANÁLISIS FEMINISTA:

Esta imagen de Ixone, respecto al enfoque feminista, se fundamenta en la idea psicoanalítica de la mujer como otro, la alteridad planteada de una mujer a otra, ya que la imagen plantea un juego de roles ambiguo, donde no se sabe bien quien es el otro, y es esta la relación de otredad, que el *feminismo de la diferencia* afirma que existe una noción de lo simbólico, ocupando un lugar central, ya que identifica una relación estrecha entre el orden social y el orden simbólico⁵⁰⁹, que los hace interdependientes y es una manera con que se da significado a la realidad, en el pensamiento y el sentido que circula el lenguaje.

Y sostiene que el mismo orden social no sería pensable sin un orden simbólico que lo tradujera, siendo el orden simbólico la forma de sensibilidad de la experiencia, tras la experiencia social, sino que la reclasifica, en el sentido que

⁵⁰⁸ Extracto de <http://www.ixonesadaba.com/beta/work/citerion/es>

⁵⁰⁹ Ver más de este tema en el Marco Teórico pag. 53.

buscaba un lenguaje para expresar lo indecible de la diferencia sexual y las primeras palabras que encontraron sirvieron para encontrar la inequidad, presente en las relaciones entre mujeres. Del mismo modo, en esta imagen se plantea una relación con el alter ego de la artista, el cual se puede vincular con las premisas del *feminismo de la diferencia italiano*, donde nace el concepto de *affidamento*, el cual es la relación política y vinculante entre dos mujeres disparejas para dar vida al deseo personal de existencia y de intervención el mundo.

De este modo la imagen de Ixone, propone una búsqueda donde explora su identidad, y quiere encontrarla, pero no es una cuestión fácil para ella, ya que se enfrenta con sus miedos y deseos más reprimidos, llevándola a establecer vínculos, en situaciones, que se remiten a un contexto dramático, donde no se identifica su verdadero yo. Con en este enfoque Ixone, se autorretrata de una manera singular⁵¹⁰, donde salen a relucir sus principales angustias y temores, donde no le importa ser vista mostrando sus más íntimos miedos y angustias que al parecer se traducen en una relación de polaridad binaria que va con su mismo reflejo. Es decir, una búsqueda existencial, basada en premisas feministas, que se relaciona con el pensamiento de Hélène Cixous, que propone una forma de autorrepresentación para las mujeres al margen del orden simbólico, y Julia Kristeva reclama un espacio de libertad que designa *periodo semiótico*, donde lo *semiótico* se reviste de un valor revolucionario y deconstructivo del orden androcéntrica.

Con esta imagen Ixone plantea su propio lenguaje, que presenta una situación autobiográfica, un problema personal, en un sitio que asusta y plantea la muerte como solución, pero que sin embargo se reconoce en ella una postura crítica y contestataria ante una sociedad que se esfuerza por tapar los problemas y mostrar solo lo bello de la vida, creando situaciones dramáticas y trágicas que giran en torno a un cuerpo de una mujer real, no estereotipada, que quiere expresar su angustia y sus miedos por medio de esta imagen.

⁵¹⁰ Este asunto se relaciona con las fotografías de Cindy Sherman donde se autorretrata, siendo ella la modelo y la autora, una mujer que se traviste, se transforma en una y mil mujeres diferentes, hasta tal punto que su imagen cambiante, su entorno diferente, que al final no es ella. Siempre aficionada al disfraz desde su infancia se interesó por los disfraces más perversos, buscando el monstruo que puede haber en cada imagen.

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO



Fig.71

Título: De la serie "Poética de la desaparición".

Fotógrafa: Ixone Sadaba.

Fecha de realización: 2006.

Técnica: Cinco copias a color digitales.

Dimensiones: 100 x 150 cm cada una, Edición 1/3 + P. A.

Género: Autorretrato.

Lugar de conservación: Museo Guggenheim de Bilbao

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

En esta imagen se observan dos planos. En primer plano, se aprecian difuminados y borrosos tres cuerpos de una misma mujer desnuda, apoyada sobre una cama destendida y donde el cuerpo cambia, ya que algunas veces aparece solo como un vestigio de sí mismo, como una niebla entre sombrío e iridiscente que pesa levemente sobre el colchón. En segundo plano está el suelo una habitación con una chimenea clausurada y una pared.

La fotografía, tomada con película de color, genera tonos neutros, con una luz principal que se distribuye en toda la imagen, la perspectiva se caracteriza por ser una perspectiva frontal, centrada y simétrica.

En este caso la artista, deja la cámara quieta frente a la cama y realiza exposiciones largas, de unos 25-30 segundos, durante los cuales se mueve sin parar delante del objetivo. En la mano lleva un pequeño flash. Al ser una exposición larga con el diafragma abierto mucho tiempo, su cuerpo aparece borroso, a excepción de las partes que congela disparando el flash. En cuanto al ángulo de la toma se usa la cámara recta, sin ningún ángulo de inclinación.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

En esta imagen Sabada enseña su cuerpo esfumado, como desapareciendo, siendo invisibilizado, un cuerpo de mujer que está a punto de evaporarse. Centra al espectador en una alcoba vacía y sola, donde se revela la mera presencia de un cuerpo en el frenético fervor de sus movimientos, donde no vale solo como cuerpo de una persona normal sino que se tiene que adaptar a los cánones establecidos de una sociedad. Lo arriesgado, lo audaz y la excitación perpetua se logran luchando contra el propio cuerpo. Se trata de superar los límites y todo el sufrimiento corporal que la sociedad contemporánea se niega a aceptar, la presencia de la muerte, la decadencia física, encuentra así una nueva vía de expresión⁵¹¹.

La imagen presenta este texto:

A todos esos cuerpos torturados, violados, lastimados, humillados. A todos esos cuerpos a los cuales se les deniega su ser como cuerpo (Sabada, 2006).

Atormentado, reprimido, violado y manipulado, a lo largo del conflictivo mundo el cuerpo humano se ve transformado de forma irrefutable de un mero objeto a un eterno portador de discurso. El "discurso por el discurso", que insta a hablar en lugar de hablar "sobre", a hablar de forma directa y a hablar en alto, a hablar en contra y a hablar por, dejarle hablar⁵¹². Alarmante e incómoda, se puede considerar la postura de Sadaba como metáfora de la condición de expropiación absoluta, destrucción y nihilismo a la que el cuerpo está sujeto hoy día, en la medida en la que pone en primer plano el derecho existencial de no ser, en términos de colocarse a uno mismo en este caso, Sadaba y su ser femenino en un no-espacio alternativo que se sitúa más allá del lenguaje, la política y la cultura. "Poética de la Desaparición" se desarrolló originalmente frente a la cámara de forma improvisada, en respuesta a una urgencia personal de exorcismo. En cambio, no podía haber resultado menos político. La sola presencia de un cuerpo femenino sufriente entre las sabanas

⁵¹¹ En Asun Bernárdez en *Espacio Expresivo y Cuerpo Extremo: Una experiencia del límite*, pág.43.

⁵¹² Así es como el filósofo francés, Jean-Luc Nancy describe la omnipotencia sensorial y expresiva del cuerpo en relación al mundo exterior, y así es como el cuerpo emerge en la serie "Poética de la Desaparición".

de una cama de matrimonio compensa la ausencia de los paisajes sociales y políticamente cargados que conforman las obras previas de Sadaba. La declaración política que recorre toda esta auto-exposición es demasiado explícita. En algún punto entre lo material y lo espiritual, el ser deviene no-ser, y lo mismo sucede con la representación. En la respuesta visceral de Sadaba, movimiento, sentimiento y tiempo son empleados como herramientas para un análisis crítico de gran alcance y la deconstrucción formal del espacio dado que define el marco fotográfico, inutilizando dispositivos ya obsoletos como la imagen única, el espacio de representación o el tiempo detenido. Repetición, ritmo, y eclipse... Tantos cuerpos, tantas posibilidades expresivas... como si el tiempo se dilatase en muchos instantes paralelos; como si el tiempo estuviese conformado no por un único momento, sino por millones de antes y después contenidos en un eterno presente, en una expansión emocional y conceptual infinita⁵¹³. La irrealidad se mezcla con la aparente realidad de la fotografía a través del desdoblamiento de imágenes.

ANÁLISIS FEMINISTA:

El discurso de Sadaba muestra grandes afinidades con la visión lacaniana⁵¹⁴ de la feminidad en cuanto a un estado de negatividad existente fuera del herméticamente construido mundo masculino. Dicha interpretación permite una lectura feminista⁵¹⁵ de su obra que es totalmente aceptada por la artista; para ella, la exposición del propio cuerpo y su ser, y el hablar claro a través del mismo es una actitud política fundamental, así como la forma más inmediata de expresión de la propia identidad. La artista opina acerca de si hay una fotografía específicamente de mujer⁵¹⁶:

Volviendo un poco al tema de la fotografía y en concreto al tema central de la exposición (la mirada de la mujer tras la cámara), es cierto que acá se plantea una cuestión espinosa. Es

⁵¹³ Fragmentos del texto escrito por Natasha Christia para Eyemazing Magazine, 2009, en http://www.guggenheim-bilbao.es/secciones/programacion_artistica/nombre_exposicion_descripcion.php?idioma=es&id_exposicion=61&busquedaPorAnyo=2007&busquedaPorClave=

⁵¹⁴ Por su afirmación del “Goce otro”, Lacan hace que se pueda hablar de otro modo que desde el lugar de la revuelta, sin negar por ello este lugar ni olvidar reivindicaciones cuya legitimidad es evidente.

⁵¹⁵ Como lo afirma Griselda Pollock “El feminismo contemporáneo no existe si las mujeres artistas no están hoy día perpetuamente en lucha contra la discriminación”. En Historia y Política. ¿Puede la Historia del Arte sobrevivir al Feminismo?, artículo publicado en *Feminisme, art et histoire de l'art*. Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, París. Espaces de l'art, Yves Michaud (ed).

⁵¹⁶ Entrevista realizada en el catálogo de la exposición *Miradas de Mujer, 20 Fotografías Españolas*.

diferente una imagen hecha por un hombre que por una mujer, así como también es diferente si está hecha por una u otra mujer, o por alguien que estaba triste o alguien que tenía frío. Podría haber una fotografía típica del Este o una fotografía heterosexual. Obviamente todas las circunstancias que rodean a una persona condicionan el carácter de lo que hace o dice, y el género es una condición mayor en todos los aspectos de la vida de una persona. Pero no creo que haya una fotografía de mujer en España, sino que por primera vez parece que comienza a existir o a asumir que existe fotografía artística en general en este país. Si alguien se acerca y me dice que viendo mis imágenes se sabe que soy una mujer me hunde. Yo misma me he confundido a veces en este aspecto creyendo que fotografías que veía habían sido hechas por un hombre o una mujer. No soporto el arte de género. En su día tal vez tuvo su sentido, yo ahora como artista, como mujer y contemporánea de lo que me rodea no se lo veo (Sabada, 1994).

Este significado de relacionar este cuerpo como político relaciona esta imagen con la conocida frase que Kate Millet, promovió en los setenta, donde lo personal era político y los problemas del cuerpo femenino pasaron de la esfera pública a la privada. Es decir que los problemas de objetualización del cuerpo femenino pasaron a ser el eje fundamental de los diferentes estudios de la teorías feministas y del mismo modo de la creación artística, pero el cuerpo visto como en esta fotografía como algo más íntimo, que expresa los problemas de espiritualidad e identidad del mismo.

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO



Fig.72

Título: The history of representation # 10: A group of Kurdish female *Peshmergas* seen through the lens of my camera.

Fotógrafa: Ixone Sadaba.

Fecha de realización: 2009.

Técnica: Cinco copias a color digitales.

Dimensiones: 100 x 150 cms.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Museo Guggenheim de Bilbao

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

Esta imagen de formato horizontal muestra una composición de dos planos generales. En primer plano se observan seis mujeres con trajes militares, cuatro están sentadas, una acurrucada, y otra de pie. Esta mujer que está de pie lleva en su cabeza una especie de burka. En segundo plano se observa una pared blanca y el suelo de baldosín blanco.

En lo que se refiere a los tonos de la imagen son bastantes neutros, con predominio del color café claro del uniforme militar que llevan las mujeres, y el tono más oscuro es el café que se observa en la mesa que están sentadas dos mujeres, el fondo y el suelo tienen los tonos más claros de la imagen. La perspectiva de esta fotografía es lineal y se genera por la línea que separa la pared del suelo.

La profundidad de campo de esta imagen es amplia, ya que en toda la composición todos los planos aparecen enfocados y nítidos, es decir que se ha usado un diafragma cerrado. En cuanto al ángulo de la toma, se usa la cámara recta, sin ninguna inclinación.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

Esta imagen de Ixone que muestra seis mujeres adultas, hace referencia a un grupo de mujeres del ejército kurdo llamado *Peshmergas*⁵¹⁷. La artista realizó esta serie en la ciudad iraquí de Halabja, donde muestra un punto de vista postcolonial y cuestiona la mirada occidental en este territorio y los cánones clásicos de la feminidad mostrada por las imágenes coloniales.

Nacidas en un territorio sitiado por la guerra y la violencia tanto de los grupos internos que pelean por seguir la creencia de sus religiones y tradiciones, también son amenazadas por intereses extranjeros que han entrado a estos países, prolongando la guerra interna de los mismos. En un lugar en el mundo como éste, estas mujeres no ven muchas alternativas de vida y al parecer no les queda otra opción que fundar un grupo en el ejército, donde el manejo de las armas no es el único entrenamiento que reciben estas reclutas. Muchas mujeres en el transcurso de su vida han visto como han matado a muchos de sus familiares y por esta razón se vinculan al ejército. Del mismo modo entre sus misiones está la vigilancia del territorio, pero en palabras de una de sus líderes *Nahida*, es difícil ser mujer soldado en un territorio como éste, donde asimismo se libra una guerra contra los prejuicios y por la igualdad. En sus palabras⁵¹⁸:

Cuando me convertí en peshmerga y entré en la Academia Militar, había gente que me tiraba piedras, y decían ¿cómo? una mujer soldado, y hasta me escupían. Tomamos parte en la liberación del Kurdistán iraquí, con nuestras armas, como los hombres. Nuestra sociedad es todavía machista, tribal. Hay que cambiar todo esto. Estamos en contra de esa mentalidad y luchamos para que todo esto avance (por la igualdad) (Nahida, 2012).

Esta imagen muestra un momento en la vida de estas mujeres de guerra, un momento de calma, donde Ixone busca un espacio privado donde pueda fotografiar a un grupo de este ejército, de distintas edades, que posan a la cámara de una manera tranquila y hasta entusiasta, y se puede intuir que son mujeres que han luchado a lo largo de su vida y se sienten orgullosas defender

⁵¹⁷ Ejército kurdo que en sus filas incluye a mujeres kurdas que originalmente luchaban por la independencia de este territorio, y combatían contra Sadam Hussein. En 1996 se creó la primera compañía de mujeres *Peshmergas*, que significa 'los que se enfrentan a la muerte'.

⁵¹⁸ Tomado de <http://actualidadkurda.wordpress.com/2012/06/22/video-las-peshmergas-soldados-por-la-paz-en-el-kurdistan-iraqui/>

su territorio. Ixone presenta una visión diferente de estas mujeres un momento calmado y tranquilo.

ANÁLISIS FEMINISTA:

En esta imagen Ixone muestra un enfoque feminista, que se relaciona con la situación actual de un grupo de mujeres que viven en una zona de guerra y conflicto, que ha sufrido mucha violencia en su territorio, por parte de diversos agentes tanto internos como externos que han ejercido una escalada violenta en la zona. Entonces estas mujeres se encuentran en una situación de vulnerabilidad extrema, pero deciden cambiar esta situación y empezar a ser parte de un ejército, y de esta manera defender su territorio y defenderse también ellas mismas.

Desde el feminismo nace *el feminismo postcolonial*, el cual, en palabras de Isabel Carrera Suárez⁵¹⁹, propone la deconstrucción del sujeto que se hace desde distintas perspectivas en cada una de las teorías: mientras el objetivo del postmodernismo sería el sujeto humanista, el del feminismo sería el sujeto patriarcal y el del postcolonialismo sería, naturalmente, el sujeto imperialista. Postcolonialismo y feminismo han usado conceptos comunes para el análisis y deconstrucción de los discursos dominantes, ya que comparten la posición de alteridad con respecto a estas, y por lo tanto la posición de "otro", colonizado o femenino; la jerarquía implícita en el binomio mismo/otro compone un objetivo a la vez que un instrumento de análisis. Las formas de opresión y represión, la utilización necesaria de la lengua de los opresores, los conceptos teóricos de voz, lenguaje, mimesis, representación, son preocupaciones compartidas, como lo son el resguardo de la especificidad histórica y cultural frente a conceptos aparentemente "universales" y el interés por la diferencia, con sus intersecciones de clase, raza, género, etnia, cultura, edad. Comparablemente, en ambas teorías la resistencia a la autoridad y el poder (imperial, patriarcal) se traduce artísticamente en la resistencia al canon estético establecido, manifestado en formas como las re/escrituras, ironía, parodia, subversión, hibridez o nuevas estéticas, todas ellas instrumentos de un arte con proyecto de futuro.

⁵¹⁹ Profesora de la Universidad de Oviedo y escritora del artículo *Feminismo y Postcolonialismo: Estrategias de subversión*. En *Escribir en Femenino. Poéticas y Políticas*.

Del mismo modo Ixone, enfrenta al espectador con unas mujeres que han padecido estas dos formas de dominación, pero no quieren seguir padeciéndolas y su respuesta es luchar por no ser oprimidas ni relegadas, asumen una postura en que saben que tienen que luchar y pelear por sus derechos como mujeres, por lograr la igualdad en un territorio hostil, y por ser reconocidas en la sociedad como mujeres que son parte del ejército. Al mismo tiempo Sabada en esta imagen muestra como están mujeres han dejado atrás su papel en la esfera doméstica y así llegar a la esfera pública. Una imagen que muestra como la mujer puede llegar hacer actividades muy similares a las de los hombres, sin perder su verdadera identidad o sus verdaderos intereses.

Esta cuestión de la identidad es abordada por María Luisa Femenías, quien argumenta que el feminismo postcolonial examina con interés el concepto de "identidad" y lo vincula con el de contra-identidad e identidades múltiples, más próximo al modelo multiculturalista, donde identidad es un concepto estabilizador, donde solo hay cambio, donde la sola noción de "identificación" es relevante, puesto que toda persona se identifica con una etnia, una cultura, o una clase gracias al disciplinamiento del deseo y a los ideales del yo. Donde el concepto de identidad de grupo, la identificación de las mujeres como miembros de un cierto grupo étnico y en especial un grupo social subordinado, tiene diferentes significados según el contexto (Femenías, 2005: 186).

Mujeres que presenta Sabada en su imagen y que pretende con la misma dar a conocer la vida de las mujeres en países y territorios que han sido amenazados por la guerra y en su fotografía muestra la lucha de estas mujeres por reivindicar su territorio y su dignidad como mujeres.

4.2.16 ANÁLISIS DE LAS FOTOGRAFÍAS DE LAURA TORRADO.

Evolución de la obra de Laura Torrado respecto a planteamientos feministas:

Esta artista ha realizado a lo largo de su carrera siete series fotográficas, donde se siente y evidencia una puesta en escena que la relaciona mucho con la escenografía teatral. A lo largo de sus series se van creando pequeñas historias, las cuales son interpretadas por pequeños grupos de mujeres que se reúnen en diferentes espacios que pueden ser la mayoría de veces domésticos como es el caso de una sala de baño.

En 2006 desarrolla "Pequeñas Historias Bucólicas", una serie de seis fotografías donde se va contando una narración basada en el disfraz y en las máscaras, generando un juego donde la mujer interpreta y parodia diversos roles.

En 2007, sale a la luz su serie "Hammans", donde al igual que en la serie anterior las mujeres de Torrado siguen envueltas en una parodia que las transforma en hombres y asimismo se muestra la complicidad que se crea entre las relaciones de mujeres que se ven muy cotidianas y reales.

Hacia 2008, expone su obra "The Insides", donde las mujeres están tapadas, llenas de máscaras o de velos que simplemente no dejan ver apropiadamente sus rasgos faciales.

A continuación se hará un análisis de tres fotografías de Laura Torrado:

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO



Fig.73

Título: De la serie "Pequeñas historias bucólicas".

Fotógrafa: Laura Torrado.

Fecha de realización: 2006.

Técnica: Fotografía a color.

Dimensiones: 60 x 40 cms.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Vegap - Banco de Imágenes⁵²⁰.

⁵²⁰ El Banco de Imágenes de VeGap es el archivo visual más extenso del arte español contemporáneo y una herramienta muy útil para los profesionales relacionados con la prensa, las relaciones públicas, la televisión y las producciones audiovisuales.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

En esta imagen se observa en primer plano, tres mujeres, dos de perfil, y vestidas con un escote negro; la tercera mujer está situada en la parte izquierda de la fotografía, usa un vestido negro hasta la cintura, dejando al descubierto su ombligo, cintura y pechos. En segundo plano, confundándose con el pelo de la tercera mujer se mezcla un fondo negro y al lado derecho se ve una cortina de pliegues.

La fotografía se realizó con película a color, creando tonos neutros en la piel y oscuros en la ropa y el fondo. La luz principal se distribuye en toda la imagen. La perspectiva de color o atmosférica, se genera por el contraste del suelo de la habitación y la pared.

En lo que se refiere a la profundidad de campo de esta imagen, es amplia, ya que los dos planos que componen la misma están enfocados y nítidos. El ángulo de la toma que se ha utilizado es recto y sin ninguna inclinación.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

En esta imagen la artista, muestra una escena que parece ser ambientada en un teatro y busca ansiosamente narrar la historia de tres mujeres desafiantes, que no temen a la mirada curiosa del espectador, que están dispuestas a enfrentarse al mundo y ocupar el lugar que les corresponde. Es la historia de una nueva mujer que se ha venido formando con el pasar de los años y que asume su nuevo rol en la sociedad, un rol importante, que ya no es de la sumisa, que agacha a la cabeza al macho dominante ni una mujer que busca solo en la vida procrear, sino una mujer diferente que busca ocupar un nuevo lugar en la sociedad. La artista opina sobre la importancia que tiene la identidad de la mujer tiene una importancia fundamental en tu trabajo:

Como mujer me acerco al mundo a través de mi experiencia, de la visión limitada de la identidad que me conforma y hay que trabajar mucho a todos los niveles para ampliar las experiencias y ofrecer nuevas lecturas sobre lo femenino. Me interesa la identidad de lo femenino, pero no desde el punto de vista cultural que es algo creado artificialmente, sino desde lo esencial (Torrado, 2006).

Esta obra está íntimamente ligada a la representación de la identidad y el cuerpo femenino. Son autorretratos que se entrelazan con un legítimo trabajo de directora de escena cuando entran otros personajes actuantes hasta establecer una narración que a veces no tiene ni principio ni fin. En la fotografía marchan como fragmentos de unas potenciales narraciones más amplias, de representación teatral, donde las protagonistas se enfrentan a la cámara en situaciones o acciones relacionadas con el deseo y la frustración, con la inocencia y la culpa, con el bien y el mal, con la violencia y con la intriga. Realidades acentuadas por los triángulos formados entre las mujeres representadas dentro de un universo fantástico e irreal, como si se tratase de una función teatral. Algunas veces los personajes llevan máscaras⁵²¹. Torrado opina acerca de sus autorretratos e imágenes íntimas, lo siguiente:

⁵²¹ En lo referente a ese tema Roland Barthes dijo que: La fotografía, por tanto, ofrece una dilatada y succulenta galería de retratos en los que la máscara se torna identitaria en tanto en cuanto no deja de ser una manera más de representar al ser humano. La máscara tiene una estrecha vinculación con la fotografía, sobre todo a la hora de hablar de la representación, ya que "Puesto que toda foto es contingente, la fotografía sólo puede significar adoptando una máscara.

Empecé a utilizar mi imagen como soporte de las esculturas, pero realmente no había una consciencia de autorretrato, el utilizarme a mí misma era práctico, rápido, podía trabajar en cualquier momento, yo estaba delante y detrás de la cámara. Más adelante sí hubo una necesidad de reconocerse, de encarnar determinados personajes y de vivenciar distintas situaciones. Paulatinamente esa necesidad fue desapareciendo casi hasta el rechazo, fue cuando realicé la serie de autorretratos de "La tormenta en los ojos" o "Bajo la piel", donde el rostro aparece oculto, velado, transformado (Torrado, 2006).

ANÁLISIS FEMINISTA:

Esta imagen tiene un enfoque feminista, pero de manera personal e íntima, donde la artista pretende autorreferenciarse⁵²² y mostrar pequeños conflictos que suceden en el mundo femenino. La artista opina lo siguiente acerca de su obra, vista desde un punto de vista feminista:

Hace poco alguien que escribió un texto sobre mi obra me preguntó si finalmente mi trabajo era feminista o no. A pesar de que nuestra sociedad nos impone etiquetarnos de manera permanente, personalmente no me gusta poner etiquetas a mi trabajo, sería fácil clasificarlo y guardarlo en el cajón de artistas feministas, pero creo que sería reducirlo y empobrecer los contenidos (Torrado, 2006).

Esta foto, que podría contar una historia de mujeres, habla, tal como lo afirma Griselda Pollock⁵²³, de femineidades en lo plural más que en la femineidad como singular, es decir que aquellas que viven bajo el signo de la "mujer", marcadas como "femeninas", tienen una inversión especial en la deconstrucción del falocentrismo y un particular propósito en la comprensión expandida de todas las subjetividades y sus condiciones sociales a las que las relecturas feministas contribuyen. El término femenino, se puede entonces comprender señalando una ausencia, una diferencia de la subjetividad. Del mismo modo la imagen se relaciona con una búsqueda de identidad, que subyace en reconocer la identidad de la otra mujer y las relaciones que pueden surgir entre las mismas.

⁵²² Como lo afirma Nieves Febrer en su artículo *Arte de Género: Cuerpos Profanados y Fenómenos Andróginos*: Las artistas mujeres, conscientes de este hecho, promueven cada vez más trabajos relacionados con ellas mismas, autorretratándose y autodefiniéndose, buscando en este proceso las bases desmitificadoras de la "tradición histórica femenina". Tradición que, entre otras, ponía en evidencia el desnudo femenino (generalmente representado por artistas masculinos) y que ahora va a ser autorreferenciado por miradas femeninas.

⁵²³ En su ensayo *Diferenciando: El encuentro del feminismo con el canon*, publicado en el libro *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte*.

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO



Fig.74

Título: Masculinos de la serie "Hammans".

Fotógrafa: Laura Torrado.

Fecha de realización: 2007.

Técnica: Fotografía a color.

Dimensiones: 60x40 cms.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Vegap - Banco de Imágenes.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

Esta fotografía a color, formato horizontal, presenta una composición de cuatro planos generales. En el primero se observan dos mujeres, en un retrato de plano medio, donde están dos mujeres adultas de pie. La del lado derecho, mira a la cámara bastante seria; la que está a su lado izquierdo, mira hacia abajo y las dos visten trajes formales de hombre, con pantalón, saco, camisa y corbata. En segundo plano y detrás de estas dos mujeres hay otras dos mujeres. La que se ubica detrás de la mujer que mira hacia abajo y está en la parte izquierda de la imagen, su mirada también se dirige hacia abajo y se observa un detalle de una mano que esta por dentro del bolsillo, viste de traje como las otras. En diagonal a esta mujer y más atrás que todas se encuentra otra mujer que igualmente viste de traje y mira a la cámara. Por último se encuentra el fondo negro. Los tonos de esta imagen son neutros, sin embargo hay un dominio de los tonos oscuros en la composición, donde se yuxtaponen el fondo negro, con el azul oscuro de los trajes y estos a su vez contrastan con el rojo de las corbatas pero, sobre todo, con el blanco de la camisa, el cual es el más claro en esta imagen.

En lo que se refiere a la iluminación de la imagen está presenta una luz homogénea y lateral, que otorga gran cantidad de textura y detalle, generando gran cantidad de brillos, sobre todo en las telas de las camisas. La imagen presenta una perspectiva de color o atmosférica, definida por el contraste del fondo negro y oscuro con los sujetos de la imagen.

La profundidad de campo en esta imagen es amplia, ya que tanto el fondo, como el motivo fotografiado, se presentan claros y enfocados. Es decir que se uso un diafragma cerrado. En cuanto al ángulo de la toma, se utilizó la cámara recta, sin ninguna inclinación.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

Esta imagen de Laura Torrado ha sido concebida desde un *performance*, donde cuatro mujeres se visten con un elegante traje de hombre, que incluye chaqueta, camisa y corbata. Es una imagen extraña que no se espera ver nunca, ambigua que genera un poco de caos, ya que las mujeres que presenta Torrado, no parecen estar disfrazadas en un traje de hombre, sino que se ven muy naturales, no parecen sentirse incómodas, se les ve como si este fuera su traje de uso cotidiano, el espectador que a primera vista se acerca a esta imagen puede llegar a pensar que simplemente se trata de unas mujeres disfrazadas de hombres, tal vez por la celebración de un carnaval o una fiesta temática donde se haya decidido invertir los roles de género; pero la imagen que presenta Laura va mucho más allá de querer disfrazar a cuatro mujeres con ropa de hombre, con esta imagen presenta una narrativa que evade los relatos conocidos para enfocarse en lo que queda por decir desde una perspectiva no habitual.

Los temas centrales de Laura en esta imagen son el género, el cuerpo y la identidad y a partir de estos se establecen redes que conectan estos tres componentes creando diversas narraciones, vínculos, relaciones y refutaciones, en una obra que es vivida y sentida por mujeres que no responden a lo que se espera de ellas, y en esta representación chocan con las relaciones tradicionales de poder, con lo hogareño, lo maternal, la sexualidad y las relaciones de las personas.

Esta imagen de Laura se relaciona con la afirmación de John Berger, donde plantea que según las costumbres y las convenciones que al fin se están poniendo en entredicho, pero que no están superadas ni mucho menos, la presencia social de una mujer es de un género diferente a la del hombre. La presencia de un hombre depende de la promesa de poder que él encarna. Si la promesa es grande y creíble, su presencia es llamativa. Si es pequeña o increíble, el hombre encuentra que su presencia resulta insignificante. El poder prometido puede ser moral, físico, temperamental, económico, social, sexual, pero su objeto es siempre exterior al hombre, un poder que ejerce sobre otros.

En cambio la presencia de una mujer expresa su propia actitud hacia sí misma, y define lo que se le puede o no hacer. Su presencia se manifiesta en sus gestos, voz, opiniones, expresiones, ropas. En el caso de la mujer la presencia es tan intrínseca a su persona que los hombres tienden a considerarla casi una emanación física, una especie de calor, de olor o de aureola (Berger, 2007:54).

ANÁLISIS FEMINISTA:

Desde una perspectiva feminista Torrado plantea una imagen que invierte el orden establecido, en lo que se refiere al uso de la ropa en los géneros, ya que realiza una acción simple, viste a cuatro mujeres un traje elegante, donde da la sensación de que no quiere hacer disfrazar estas cuatro mujeres de hombres, solo se plantea quizás una feminidad-masculina.

Una imagen ambigua que sin embargo se enfoca en los postulados de Butler, quien relaciona esta acción con el travestismo, donde es posible la subversión de la identidad. Así, ella misma se muestra prevenida ante la reincidencia de los estereotipos femeninos, por lo que señala que un acto de travestismo no siempre es necesariamente subversivo, ya que se encuentra en la parodia de la normalidad heterosexual una posibilidad de resistencia frente al poder hegemónico patriarcal. Cuando un hombre se viste de mujer, o una mujer se viste de hombre, ocurre una ruptura entre lo que dicta la norma y lo que el sujeto escenifica. El travestismo demuestra mediante un recurso altamente lúdico, cómo una sociedad patriarcal construye a la "mujer" como un objeto escenificable, y por lo tanto, consumible, a la vez que impone conductas que a final de cuentas nunca pueden ser enteramente controladas o legisladas.

De la imagen de Torrado surge la pregunta de qué sucede cuando una mujer se viste de hombre, y en esta imagen que lo único que cambia es el traje, porque las caras de las mujeres siguen siendo las mismas, porque cuando el hombre se viste de mujer siempre se maquilla y arregla su cara, pero como es el caso contrario no hay maquillaje posible para parecer un hombre, quizás estas mujeres tendrían que cortar su cabello y dejarse crecer la barba siendo esto biológicamente complejo, pareciera que del mismo modo fuera más fácil

para una hombre disfrazarse de mujer, que a la misma mujer. Esto remite a las palabras de Estrella de Diego⁵²⁴, quien afirma que un acercamiento menos místico enraizaría estas conductas con la subversión de las leyes y las costumbres al convertirse el comportamiento de los sexos en lo opuesto de lo que normalmente es y que podría relacionarse con el temor al *otro*. De este modo cuando lo femenino y lo masculino se enfrentan en un momento en que la soledad y el aislamiento de los respectivos grupos les obligan a enfrentarse, se visten del contrario para aminorar su impacto del otro en el yo, tratando de sentirse integrados en una comunidad desconocida a partir de la unión masculina/femenina. Este tipo de travestismo se basa sobre todo en la repetición o creación de estereotipos, pues solo hay algo más femenino que una mujer y más masculino que un hombre, su esencia, sus rasgos sobresalientes y a menudo el individuo dentro de un determinado grupo no tiene la capacidad de extraer lo esencial de ese grupo por pertenecer a él (De Diego, 1992:19).

Sin embargo esta imagen de Torrado, no hace énfasis en un travestismo estereotipado, ya que no está mostrando una imagen de hombres estereotipados sino que estas mujeres que la artista presenta no se sitúan en el margen de una parodia travestida, sino que simplemente desde su feminidad están cuestionando al sistema patriarcal, donde la imagen sorprende, no es lo que se espera sino que se traduce en una escena que cuestiona y rechaza de la jerarquía establecida representándola como un de juego de roles, donde crítica la supremacía masculina que erotiza y objetualiza la desigualdad. En palabras de Monique Wittig, si se construye una clase política dentro del sistema de géneros, que permita cuestionar las categorías sexuales, las cuales son para ella construcciones apoyadas en la esencia de la dominación y la confusión. Y es así como Torrado se apropia de un espacio de reflexión, el cual aun esta sin definir, y sigue originado más preguntas que respuestas, pero que asimismo, hay que hacerlo visible, cuestionando la construcción patriarcal de la sexualidad, que poco a poco el feminismo y la misma mujer en imágenes como esta plantean un nuevo enfoque para esta situación en los juegos de roles.

⁵²⁴ Tomado de su libro *El andrógino Sexuado*.

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO



Fig.75

Título: El silencio y la noche de la serie "The Insides".

Fotógrafa: Laura Torrado.

Fecha de realización: 2008.

Técnica: Fotografía a color.

Dimensiones: 60 x 40 cms.

Género: Retrato.

Lugar de conservación: Vegap - Banco de Imágenes.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO:

Esta imagen a color, de formato horizontal, presenta una composición de cuatro planos generales. En el primero se observa el retrato de primer plano de una mujer adulta que esta de perfil, su mirada se dirige a la parte derecha de la imagen, su cara y su cabello están tapados por un velo transparente; detrás de esta mujer en segundo plano se ubica otra más a la derecha de la imagen, y esta mujer también tiene su cara y cabello tapados por este velo por lo que solo se le ve una parte de la cara, donde se observa una pañoleta en su cuello y un parte del mismo descubierto. Al otro lado de la fotografía, en tercer plano, se encuentra otra mujer, que tiene los ojos cerrados y su cabeza se dirige al lado izquierdo de la imagen, igualmente con el velo que le tapa cara y cabello, de su cuello cuelga una pañoleta. En cuarto plano, está el fondo negro de la imagen.

En lo que se refiere a los tonos de la imagen hay un predominio del oscuro del fondo, el cual hace contraste con el tono claro de las mujeres, su cabello muestra un tono medio y su cara enseña el tono más claro en la fotografía, este tono café claro del velo da una sensación de calidez en la imagen. La iluminación de la fotografía es muy homogénea no resalta ninguna de las tres mujeres ya que es suave, revela textura, detalles, pocos brillos y nada de sombras. La perspectiva es atmosférica, y se genera por el color oscuro del fondo, y los tonos claros que hay en los velos de la mujer, creando sensación de volumen.

La profundidad de campo de esta imagen es amplia, ya que tanto el fondo y el sujeto fotografiado son enfocados y nítidos, por lo tanto el diafragma es cerrado, con valores que van desde 8 a 22. En cuanto al ángulo de la toma se usa el ángulo normal o habitual, sin ninguna inclinación por parte de la cámara.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

En esta imagen Torrado sigue, como en la anterior, presentando a un grupo de mujeres que esta vez son tres, pero ya no las viste con trajes de hombre, lo que no quiere decir que las deje tan tranquilas. Laura sigue con una búsqueda de la identidad femenina frente a la sociedad tradicional, continúa creando imágenes que el público no espera ver, porque son problemas que pasan habitualmente en la cotidianidad de los espacios posmodernos y cuando este se enfrenta con una imagen como la de Torrado, que visibiliza una cuestión verdaderamente implícita en la sociedad actual, de ver a tres mujeres adultas que tienen su cara cubierta por un velo y al mismo tiempo se les ve desubicadas en un espacio sombrío, con sus rostros indefinidos, atravesados por gestos de desilusión y poca esperanza. Estas mujeres de Torrado se sienten sometidas y frustradas por una sociedad que nos las acepta tal como son.

En lo referente a la técnica fotográfica, Torrado expresa que no le gusta ser esclava de la misma y que no le gusta que la encasillen como fotógrafa, se considera una artista visual, donde el color y el gran formato de su obra tienden hacia la escultura buscando la herencia de sus inicios como escultora y *performer*. En su obra toma como modelo a las personas; en la fotografía las representa a modo de objetos. Torrado dice sobre este asunto:

A falta de identidad, de individualidad, esa cortina, no es que las personas sean objetos, sino que están objetualizadas (Torrado, 2008).

La artista invita al público a realizar una interpretación crítica y abierta de esta imagen donde el velo del tiempo es lo que interfiere entre lo que se es y lo que se busca ser y remite a la eventualidad de otra existencia. Del mismo modo el velo transmite un toque de secreto a la escena de gran aspecto teatral y se convierte en un inconveniente que aparta y oculta del otro, un obstáculo que muestra escabroso a la pretensión de ser vistos e identificados. La parte del velo es un tanto ambigua, y como lo afirma Mauricio Molina⁵²⁵, para la tradición oriental el velo es símbolo del secreto, donde es necesario un lento proceso de desvelamiento, de insinuación, de revelación. El velo, sin embargo,

⁵²⁵ Tomado de *El cuerpo y su doble*. En *La certeza vulnerable, cuerpo y fotografía en el siglo XX*.

oculta a medias, contiene su propia negación: revela. El velo devuelve al cuerpo al anonimato primigenio de la textura: al cubrirlo descubre lo evidente. El velo descubre una ausencia, la de la identidad del sujeto, de modo que este queda al descubierto como objeto puro. El velo revela. El cuerpo cubierto por la delgada gasa queda destacada enmarcada. El velo es dialéctico: al cubrir revela, al velar descubre. El desnudo es más desnudo si se vela (Molina, 1994:205).

Del mismo modo Torrado presenta una fotografía que se apropia del espacio del velo en la cara de tres mujeres, donde confunde y también rechaza patrones establecidos, y trata de emprender una nueva búsqueda por medio de una estética donde almagana el teatro con la fotografía, creando una situación en la que pretende difundir lo que se oculta y ocultan los seres humanos.

ANÁLISIS FEMINISTA:

Desde la perspectiva feminista, esta imagen de Torrado plantea un mundo femenino que yace oculto detrás de un velo, sus rostros no se revelan completamente, solo se vislumbran a medias, donde se siente la tensión y la desilusión de tres mujeres que se encuentran confinadas y aisladas del mundo, por medio de este velo que oprime y subyuga a estas mujeres, negándoles una libertad propia de su esencia y su ser. Una imagen que se sitúa en un punto crítico, donde según Lourdes Ventura, la pose, el artificio y el silencio, son los atributos de una concepción arcaica del modelo ideal de mujer, donde se exige a menudo a las mujeres la abolición de su derecho a disponer libremente de sí mismas, y también la negación de sus capacidades. La creencia de que la capacidad intelectual de las mujeres disuade a los hombres a la hora de la seducción ha sido alimentada por la sociedad patriarcal desde tiempos inmemoriales (Ventura, 2000:181).

En palabras de Torrado, esta serie, que se traduce al castellano como "Las Entrañas", significa lo siguiente:

El planteamiento de un nuevo concepto de lo oculto, de la máscara, lo que está detrás, pero desde el punto de vista de la no identidad. Esos no rostros, que aparecen nos hablan de lo amorfo e indefinido, de lo no constituido y delimitado, y por lo tanto de un devenir. Todo ello tiene como hilo conductor la dicotomía entre lo público y lo privado, entre lo que está fuera y lo que está dentro, el velo juega con esa idea, pero también habla del deseo, de la búsqueda del otro, de lo velado (Torrado, 2008).

Es decir que Torrado enfrenta al espectador con mujeres negadas, las cuales no saben a ciencia cierta cuál es su identidad; indefinidas y relegadas a un espacio oculto, donde la sociedad les exige pero no les devuelve sus dudas, ni sus anhelos, donde las mujeres establecen una clase, con el fin común de independizarse de la opresión masculina. Las causas universales del patriarcado son la explotación de la biología femenina, los arreglos familiares basados en las relaciones heterosexuales y en el matrimonio con subordinación de la mujer al hombre. Sin embargo deconstruir esto muestra un cariz complejo ya que desde el año 1973 Lacan afirma que el goce-otro es contemporáneo de una noción que se propaga a toda velocidad y que se considera hecha para expresar la realidad de hoy: el "no-todo". No se puede hablar de "la mujer", porque no existe "la", ella es no-toda. Hasta las estructuras de poder parecen adoptar el no-todo como principio organizador. Pero si el no-todo ayuda a percibir la realidad exterior y a ajustar tanto los objetivos como las acciones, no sucede lo mismo, al parecer, con la realidad interior, que se encuentra como en estado de pánico⁵²⁶.

De esta manera Torrado presenta una imagen donde enfrenta al espectador a la verdad de estas mujeres negadas y ocultas, donde por medio de esta fotografía trata de acercarse a esta problemática y, de esta manera, hacer pública una cuestión que siempre ha sido manejada en un ámbito privado.

⁵²⁶ Tomado de "Jacques Lacan, psicoanálisis y política", varios autores, bajo la dirección de Yves C. Zarka, págs. 89/95, editorial Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina, 2004.
Edición original: PUF, París, 2003.

CAPITULO 5.

CONCLUSIONES.

5.1 CONCLUSIONES GENERALES DEL ANÁLISIS.

Se presentó el análisis iconológico de 48 imágenes fotografías tomadas por fotógrafas españolas, las cuales tenían en común la representación del cuerpo femenino en cada una de estas, buscando un enfoque feminista de las mismas.

De este análisis, se pretende buscar algunas características comunes de estas imágenes; y a continuación se exponen las características similares de los tres análisis realizados:

5.1.1 CONCLUSIONES GENERALES DEL ANALISIS ICONOGRÁFICO.

Según los elementos establecidos en el análisis formal, lo que se deduce de las 48 imágenes es lo siguiente:

- En cuanto a la composición predomina la composición abierta aunque en algunas fotografías se ve la jerárquica.
- En lo relativo a los planos de la imagen es frecuente ver fotografías de dos y tres planos.
- Respecto a los tonos, en la mayoría de las fotografías se observan tonos blanco y negro, ya que fueron tomadas con película a blanco y negro, donde se aprecia la escala de grises al completo desde el más oscuro hasta el más claro. En relación al color predomina los tonos neutros, ni cálidos ni fríos. En algunas se ve contrastes de tonos fríos y cálidos.
- La iluminación se enfoca en la luz principal, suave, difusa, y la mayoría de veces es frontal y luz lateral. Imágenes con poca sombra.

- La perspectiva que domina es la atmosférica aunque también se presentan imágenes con perspectiva lineal.
- La profundidad de campo más usada es larga o amplia, por lo tanto se deduce que se uso un diafragma cerrado, lo que genera nitidez en la imagen. Sin embargo una que otra imagen presenta el diafragma abierto, lo que genera un leve desenfoque.
- Respecto al ángulo de la toma domina el ángulo normal o de 90 grados, sin ninguna inclinación, aunque también se ven contrapicado, picado, picado inclinado.
- En lo referente al aspecto formal de estas fotografías cabe anotar que en lo concerniente a la creación escenográfica de la misma todas las fotografías del análisis han creado su propia puesta en escena, donde tienen en cuenta el vestuario de las modelos, la locación, la luz y la composición de la escena; se refleja en una imagen donde cada detalle es pensado y no improvisado. De aquí se deduce que estas fotografías van más allá de una simple toma fotográfica y se remiten a crear y pensar la poética de la imagen, donde se conjugan y son igualmente relevantes los aspectos técnicos de la fotografía como su significado y concepto.
- Respecto al escenario de la obra, para muchas fotografías es de gran inspiración la naturaleza y el entorno que las rodea, tanto paisajes naturales como paisajes urbanos.
- En el análisis se encontraron:
 - 17 imágenes en blanco y negro.
 - 31 imágenes a color.
 - 16 imágenes analógicas.
 - 32 imágenes digitales.

5.1.2 CONCLUSIONES DEL ANALISIS ICONOLÓGICO Y FEMINISTA.

En cuanto al aspecto iconológico, las imágenes analizadas presentan rasgos comunes como pueden ser el desarrollo de una problemática específica que se refiere a poner en evidencias una situación particular del personaje que aparece en la fotografía. Es decir, en las 48 imágenes se hace alusión a cierta problemática que las artistas han experimentado desde su vivencia personal, sin dejar de lado influencias externas como la sociedad que las rodea. Así mismo, es importante señalar que en todas las imágenes se contextualiza una problemática de la época actual. De la misma manera, las fotografías asumen como fundamental que la obra se completa al ser vista e interpretada subjetivamente por el espectador.

A continuación se presentan los temas que se vieron desarrollados en las 48 imágenes:

- o Representaciones del cuerpo femenino, desde un nivel íntimo y personal. Es decir, desde una mirada propia de la artista.
- o Búsqueda de la identidad por medio del lenguaje visual.
- o Crítica a la sociedad patriarcal.
- o Deconstrucción por medio de una fotografía del modelo androcéntrico.
- o Crítica a la sociedad de consumo.
- o Crítica a los estereotipos del cuerpo femenino creados por los medios de comunicación de masas.
- o Crítica al maquillaje y las cirugías plásticas.
- o Reflexión acerca de cuestiones y sentimientos muchas veces personales.
- o Recontextualización de situaciones o personajes de épocas anteriores, o cuentos, otorgándoles una nueva lectura que se adecua a la época actual.
- o Acercamiento a personas de la familia, en relación al cuerpo.
- o Reivindicación de mujeres de diversas culturas.
- o Interés de temas que tienen que ver con tareas domésticas.
- o El cuerpo construido desde las nuevas tecnologías.
- o El cuerpo maltratado de algunas mujeres.
- o El cuerpo sometido y asfixiado de otras.
- o Muchas veces la construcción de la fotografía parte de la ejecución de una acción o *performance*.

- o Nuevas propuestas visuales para darle un nuevo significado al cuerpo femenino en las fotografías. Éstas se adecuan a las propuestas del arte contemporáneo, donde el cuerpo viene siendo el protagonista de cientos de obras.
- o Rechazo a las instituciones que oprimen el cuerpo y a los cánones tradicionales de representación.

5.2. VERIFICACIÓN DE LA HIPÓTESIS.

Para poder llegar a este punto, que es el momento decisivo de la investigación, se ha realizado una extensa revisión del tema, donde se propuso a lo largo de la investigación el análisis de fotografías, usando el método⁵²⁷ iconográfico e iconológico y la metodología feminista, para establecer y tener argumentos válidos que permitan reconocer el acierto o rechazo de la hipótesis planteada. Es decir que el resultado de la misma discurre entre las características de las imágenes propuestas, las cuales se confrontarán cada una con la hipótesis propuesta, y las respectivas hipótesis de trabajo, para el final de este apartado, establecer la verificación o el rechazo de la hipótesis planteada. El fundamento principal de esta investigación de Tesis Doctoral, se ha basado en la siguiente afirmación o hipótesis:

A lo largo de los últimos 30 años, las fotógrafas españolas, han creado imágenes del cuerpo femenino, teniendo en cuenta un enfoque feminista. Estas representaciones del cuerpo femenino realizadas por fotógrafas españolas están dejando atrás los estereotipos que se han establecido en el transcurso de la historia de la fotografía, como son la idealización y objetualización del cuerpo femenino.

HIPÓTESIS DE TRABAJO:

Las fotógrafas representan una imagen personal y real de lo que es para ellas el cuerpo femenino; desde cómo lo sienten, cómo lo interpretan o cómo el cuerpo de la mujer ha dejado de ser un “objeto pasivo” a ser cimentado

⁵²⁷ Revisar el punto tres del trabajo, donde se explica en detalle el significado de las metodologías usadas.

desde un contexto de "sujeto". Es decir, la misma mujer se ha apropiado de su cuerpo y desarrolla imágenes fotográficas a partir de su punto de vista.

Rechazan (deconstruyen) el icono de un "cuerpo femenino", creado y expuesto desde la perspectiva androcéntrica.

Rompen con los arquetipos impuestos, y construyen una nueva representación de lo que simboliza su cuerpo.

Para demostrar la veracidad de la hipótesis principal y las de trabajo se realizará el siguiente procedimiento que consiste en analizar las conclusiones de los respectivos análisis, tanto el iconológico y el feminista de cada una de las fotografías analizadas en el punto 4. Al final de esto se confrontan con las hipótesis propuestas y de esta manera se obtendrá información de cada una de las fotografías, y se confirma la hipótesis.

VERIFICACIÓN DE LA HIPÓTESIS EN EL CASO DE OUKA LEELE:

Para el caso de Ouka, se analizan tres imágenes, que son:

1. DEL AMOR DE LA DIOSA.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que evidencian la confirmación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- Rememora el icono de la Diosa del amor, donde se encuentran dos clases de sentimientos: un sentimiento carnal y un sentimiento de amor celestial y divino.

- Creación de una escenografía misteriosa, donde el torso de la mujer parece que nace en un nido de lana muy suave, que emerge del mismo para crecer y mostrar su fuerza corporal.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- Representación de un cuerpo anónimo, donde se observa el pecho de una mujer.
- Descubre la belleza y sensualidad de un fragmento del cuerpo femenino, donde se aprecia una construcción sencillamente artística.
- Difiere de las creaciones tradicionales de la historia del arte, esta diosa no está completa.
- Desnudo que fue creado por una mujer, no solo para el público masculino sino que también se espera implicar a que este desnudo sea observado por un público femenino.
- Sentimiento de personificar un desnudo desde una mirada personal, donde la misma artista pueda decidir y apropiarse del cuerpo femenino.

CONCLUSION FINAL:

La imagen muestra dos clases de sentimientos: un sentimiento carnal y un sentimiento de amor celestial y divino. Deconstruye las creaciones habituales en la historia del arte, ya que esta diosa no está completa sino fragmentada e implícitamente surge un sentimiento de personificar un desnudo desde una mirada personal, donde la artista resuelve apropiarse del cuerpo femenino.

2. GENEROSO ENCUENTRO CON LA BELLEZA ORIGINAL.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que demuestran la confirmación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- Presenta el cuerpo de una mujer, un cuerpo que no se está acostumbrado a ver ya que se sale de todos los cánones de belleza que se han establecido en el transcurso de la historia del arte, un cuerpo que se acerca a una mujer real y terrenal.
- El espejo es un ícono de la imagen.
- La artista selecciona un cuerpo que no va con el ideal de belleza clásico, pero ella lo considera como otro tipo de belleza y lo legitima exponiéndolo en su fotografía.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- Fotografía de enfoque feminista, ya que enseña el cuerpo de una mujer que despedaza plenamente la idea de belleza establecida.
- Imagen que se relaciona con las teorías planteadas por el *feminismo de la diferencia*, ya que se muestra una mujer con un cuerpo que no es considerado bello ni atractivo por los cánones de belleza patriarcales; se presenta una mujer con un cuerpo que pretende fortalecer la diferencia y donde se reclama el derecho que todas las mujeres tienen de sentirse bien con su cuerpo.
- Presenta una mujer que no está insatisfecha de su cuerpo, que no tiene miedo de exponerlo al espectador.
- Deconstruye varios patrones de belleza idealizada.

CONCLUSION FINAL:

La fotografía muestra un cuerpo que no va con el ideal de belleza clásico, al que Leele considera como otro tipo de belleza, que legitima en esta representación de enfoque feminista, ya que se relaciona con las teorías planteadas por el *feminismo de la diferencia*, donde se muestra una mujer con un cuerpo que no es considerado bello ni atractivo por los cánones de belleza patriarcales. Presenta una mujer que no está insatisfecha de su cuerpo, que no tiene miedo de exponerlo al espectador.

3. MI CUERPO ES MI TERRITORIO, NO OS ACERQUÉIS A MÍ, NO ME SUPLIQUEÍS QUE VOY DE VUELO.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que comprueban la ratificación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- Reinterpretación fotográfica de una obra de pintura del Juicio de París, de Peter Paul Rubens.
- Reinención del cuerpo de una mujer.
- Fragmento de dos épocas distintas,
- Reinterpretación la desnudez de las tres Diosas, las cuales se funden en una misma imagen con una mujer fotografiada de esta época.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- La artista rompe ciertos esquemas, ya desde el título está formulando que la mujer encarnada en esta fotografía asume ser dueña de su cuerpo.
- Imagen que presenta el cuerpo como espacio propio y personal, donde la mujer actúa y no está sujeta a seguir siendo la musa del arte.
- En esta fotografía el cuerpo de la mujer está presente, pero no como un cuerpo pasivo ni subordinado ni idealizado; sino un cuerpo de una mujer real, de carne y hueso, que posa y mira de frente al espectador.
- Construye por medio de la imagen fotográfica una nueva narrativa del cuerpo femenino.

CONCLUSION FINAL:

Fotografía que es una nueva lectura de la obra *El Juicio de París*, de Peter Paul Rubens, siendo un fragmento de dos épocas diferentes, donde la artista cambia ciertos esquemas, el título de la imagen está formulando que la mujer

encarnada en esta fotografía es propietaria de su cuerpo, y está construyendo una nueva narrativa del cuerpo femenino.

VERIFICACIÓN DE LA HIPÓTESIS EN EL CASO DE MIREIA SENTÍS:

Para el caso de Mireia Sentís, se analizan tres imágenes, que son:

1. MÁXIMA AUDIENCIA.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que acreditan la confirmación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- La imagen propone expectativas vitales, más que formales. Reflexión sobre cuerpo, sexo o paisajes del entorno.
- Indaga en las costumbres, la sociedad y el poder, a partir de una mirada irónica y poética.
- La artista siente un gran interés por narrar en una imagen lo que para ella significan los medios de comunicación, y en este caso específico el de la televisión.
- En esta fotografía lleva al espectador a una atmósfera cotidiana y privada, donde cuenta lo que sucede en una habitación, donde únicamente se observa un televisor.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- Critica la utilización del cuerpo femenino estereotipado en los medios de comunicación.
- Desacuerdo con la posición que asumen los medios, frente a la imagen de la mujer, quien es objetualizada.

- Con esta imagen se relaciona a Sentís con los fundamentos planteados por Laura Mulvey, quien establece las siguientes jerarquías binarias como características primordiales del lenguaje visual (cine y televisión); el hombre activo frente a la mujer pasiva; el hombre como sujeto y la mujer como objeto; el hombre tiene el papel del sujeto que mira y la mujer ocupa el lugar del receptor de esa mirada, para ser objeto de deseo.
- La artista no pretende etiquetar la obra únicamente como feminista sino brindarle al espectador diferentes miradas y narraciones. Es decir que sobre todo es una imagen que asume una postura de crítica personal, reflejada en el género.

CONCLUSION FINAL:

En esta imagen la artista narra lo que significan para ella los medios de comunicación, y en este caso específico el de la televisión, generando tensión y estimulando al espectador para que este se implique en una escena que constituye el poder de la televisión. La imagen cuenta con un enfoque feminista, ya que cuestiona cómo los medios de comunicación presentan un estereotipo de cuerpo femenino.

2. FELICÓN.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que comprueban la confirmación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- Esta imagen hace parte de la serie que se desarrolla en diez años en los que Marisa vive en Nueva York; en el tiempo que dura, Sentís se autorretrata posando por diversos roles.

- Las imágenes de esta serie hacen referencia al paso del tiempo y a la reflexión que existe sobre el cuerpo, la identidad y la imagen mediática.
- Una artista independiente, que transmite su forma única de ver las celebraciones navideñas, de mostrar su estado de ánimo y pensamiento de cada año en medio de una gran celebración como es la navidad; en la imagen analizada representa un pavo trufado, el cual se cocina en Estados Unidos para celebrar la navidad. La artista busca experimentar, una especie de performance, que finalmente va a registrar en una fotografía.
- Una imagen fotográfica donde reposa el cuerpo de una mujer, que encarna un animal, en este caso un pavo, con el que el hombre se alimenta en una ocasión especial. Y es ahí donde nace la pregunta de ¿por qué Sentís se representa como un pavo, listo y arreglado para ser consumido?
- Esta imagen plasma las inquietudes de una artista que reflexiona acerca de ciertas celebraciones, donde cuerpo e imagen constituyen una pieza de una semejanza idéntica de las cosas, así como el grano y la indefinición que difieren la imagen. Así es cómo esta fotografía traspasa, por razón de una cierta tactilidad, aquel estado de las cosas ambiguas.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- Fotografiarse a sí misma, interpretando diversos roles.
- Construye una imagen, donde se presenta como un pavo para comer en la fiesta de Navidad, que tiende a objetualizar el cuerpo femenino, un cuerpo que yace desnudo y que instiga al espectador a apropiarse de éste. Se presenta sin ningún poder o actitud.
- Presenta su cuerpo desnudo como un pavo pero desde su punto de vista ya que interviene su libre albedrío, su determinación y su emancipada elección de autorretratarse como un pavo.
- No es claro un enfoque implícitamente feminista, sin embargo se le da una configuración que la relaciona con el *feminismo de la diferencia*, ya que pretende reclamar y apropiarse de un nuevo y particular espacio, para que emerja en una esfera donde nazca la creación de una identidad propia, sin intrusiones desde la masculinidad.

- Diversas formas de experimentar y de personificar la complejidad interna del mundo femenino sin olvidar las discrepancias que viven las propias mujeres. Mujeres que no son iguales sino similares y heterogéneas entre sí.
- De esta manera Marisa cuenta su propia historia, de cómo percibe y siente en ella el paso del tiempo en una serie donde representa varios roles desde una visión muy subjetiva y personal, relacionándose con el "Sujeto Nómada", presentado por Braidotti, donde las mujeres están en posición de reprochar las enunciaciones y las representaciones preestablecidas, con la posibilidad de establecer nuevos sucesos que cimienten la subjetividad femenina.

CONCLUSION FINAL:

En esta imagen, Sentís hace referencia al paso del tiempo y a la reflexión que existe sobre el cuerpo femenino, la identidad y la imagen mediática. Mireia construye una imagen, donde se presenta como un pavo para comer en la fiesta de Navidad, objetualizando el cuerpo femenino, un cuerpo que yace desnudo y que exhorta al espectador a apropiarse de éste, y se presenta sin ningún poder o actitud.

3. CLAUSTROFOBIA.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que comprueban la validación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- Imagen desenfocada de unos pechos de mujer que visten un bikini blanco.
- Imagen tomada de un álbum familiar, una imagen que nació en un ámbito privado, pero que Sentís en esta serie decidió exponerla y mostrarla.

- Esta imagen del escote de un bikini blanco se enseña como algo habitual y cotidiano.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- Se presenta una fotografía de un fragmento del cuerpo, en este caso los pechos de una mujer adulta, donde el espectador no observa una imagen que tenga como esencia representar los pechos de una mujer como objeto de deseo, ya que Marisa presenta su mirada poética, por el desenfoque de la imagen o su contundente primer plano.
- Lectura de un hecho cotidiano, donde se aleja de la visión objetualizada y pasiva, de los senos de esta mujer.
- Representación del recuerdo y la memoria que un álbum familiar puede simbolizar, donde un segmento de cuerpo en una fotografía trasciende de la simple emoción física.
- Construcción del género a partir de un lenguaje que se fundamenta en la fotografía, donde Sentís incluye en su obra diversas miradas subjetivas e introspectivas.

CONCLUSION FINAL:

Imagen tomada de un álbum familiar, una imagen que nació en un ámbito privado, pero que Sentís decidió enseñarla como algo habitual y cotidiano, donde se aleja de la visión objetualizada y pasiva de los senos de esta mujer, ya que se ve una edificación del género a partir de una expresión que se establece en la fotografía, donde Sentís incluye diversas miradas personales e íntimas.

VERIFICACIÓN DE LA HIPÓTESIS EN EL CASO DE ANA TORRALVA:

Para el caso de Torralva, se analizan tres imágenes, que son:

1. SANTA ÁGUEDA.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que comprueban la validación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- Imagen que representa a Santa Águeda, a quien un emperador mandó a torturar y a quitarle los senos.
- Mujer que no tiene la facultad de ver, ya que sus ojos están tapados con una venda negra; sentimientos de frustración se agrupan e intervienen diferentes símbolos, como la bandeja y los senos.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- Retrato de carácter feminista ya que reinterpreta una escena de la Biblia donde un patriarca quiere someter a una mujer mártir, torturando una parte de su cuerpo.
- La imagen se puede relacionar con el *feminismo radical*, ya que critica el patriarcado y lo considera como opresor de la mujer. Igualmente se relaciona con el *feminismo francés de la diferencia*, el cual critica lo simbólico que se fundamenta en el precepto falocrático, visto como significado preponderante.
- Imagen que busca reivindicar el momento anterior a la imposición del orden simbólico masculino, donde la mujer queda a merced de ese orden que la confina a la opresión y la destierra del imaginario femenino que ella quisiera tener.

- Plantea una crítica desde donde se pueden empezar a deconstruir en la imagen visual diversos símbolos impuestos, creando diversas narraciones, para que el espectador no esté subyugado a una sola narración sino que desde su mirada cree otras.

CONCLUSION FINAL:

Imagen que representa a Santa Águeda, mujer torturada, que no tiene la facultad de ver, donde la artista busca deconstruir diversos símbolos impuestos, y sobre todo contextualizar en esta época un hecho del pasado, que sin duda se aplica a situaciones de opresión que siguen ocurriendo hoy en día.

2. ENCARNACIÓN FERNÁNDEZ.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que evidencian la confirmación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- Retrato que muestra un gran gesto de fuerza y expresividad, de tranquilidad y plenitud, en la cantaora alicantina Encarnación Fernández.
- Imagen que presenta de una forma muy sencilla y honesta los ideales de esta mujer cantaora.
- Respeto y admiración por la fotografiada.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- Un retrato que presenta la virtud que hay en una mujer mayor. Con esta representación, Ana reivindica a esta mujer.

- Construcción de un sujeto femenino, donde se exhibe la propia identidad de una mujer que no tiene ninguna duda de quién es y cómo ha llegado a serlo.
- La imagen se relaciona con el *feminismo liberal*, ya que reclama la incursión de las mujeres en la esfera pública, exigiendo igualdad y autonomía con los varones.
- Retrato que enseña a una mujer que habita en el mundo real y no está representando ningún canon establecido.
- Se presenta a una mujer que no es anónima ni pasiva, que no está sujeta a la mirada masculina para ser ella misma.

CONCLUSION FINAL:

Retrato que muestra un gesto de ímpetu y pasión, de tranquilidad y plenitud, en la cantaora alicantina Encarnación Fernández, donde afloran el respeto y admiración por la fotografiada, y la construcción de un sujeto femenino independiente, que se aprecia claramente en la imagen.

3. CARMEN CORTÉS.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que comprueban la ratificación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- Retrato de la bailaora, gitana y coreógrafa Carmen Cortés Pérez.
- La imagen otorga gran importancia al gesto corporal, que está dominado por la figura en movimiento de la bailaora, donde el espectador la observa en todo el esplendor de su movimiento.

- Torralva logra en esta fotografía alcanzar los vivos e intensos contrastes que enaltecen la expresión de la mujer, descubriendo la personalidad y el espíritu de la misma.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- Torralva con esta imagen presenta a una mujer única, no estereotipada ni objetualizada ni sumisa ni pasiva, que se sale de todos los arquetipos establecidos por la sociedad patriarcal, mujeres que no logran ser encasilladas en el modelo tradicional de representación.
- La fotografía se relaciona con *feminismo de la diferencia* ya que Torralva muestra a una mujer de una identidad propia, exclusivamente femenina.

CONCLUSION FINAL:

Retrato que concede protagonismo al gesto corporal, que involucra la figura en movimiento de la bailaora, donde Torralva presenta a una mujer notable, no estereotipada ni objetualizada ni resignada, que no cumple los arquetipos instituidos por el patriarcado sino que por medio de esta imagen se vislumbra una fuerte personalidad en ella.

VERIFICACIÓN DE LA HIPÓTESIS EN EL CASO DE ANA CASAS:

Para el caso de Casas, se analizan tres imágenes, que son:

1. CUADERNOS DE DIETA MÉXICO-VIENA, 65 KILOS.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que

demuestran la confirmación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- Casas presenta una ruptura de la imagen con la concepción del cuerpo, generando un discurso sobre la fotografía, sobre una obra que no está hecha para ser vista, que es algo cerrado y privado, que es su diario íntimo.
- Se autorretrata porque quiere ser vista y observada, no le teme a la mirada voyerista del espectador, no le teme a que este vea su cuerpo a los 65 kilos o a los 83 kilos.
- En esta imagen busca la construcción de identidad, expresa que este es su cuerpo, el de una mujer joven que pesa 65 kilos, y quiere conocer su cuerpo; siendo éste un retrato convertido en autorretrato, que logra transmitir al espectador esa intimidad y cercanía.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- Imagen con un enfoque feminista, ya que la artista es consciente de su libertad individual para la proyección que hace de sí misma en su obra fotográfica y además representa una visión individual de su cuerpo.
- Construye su cuerpo a partir de diversos fragmentos de muchas fotografías para encontrar una identidad.
- La imagen se relaciona con las ideas del *feminismo de la diferencia*, ya que lo que busca Casas con esta imagen fotográfica es observar su cuerpo y escribir notas sobre él, en un proceso totalmente íntimo y solitario, donde la construcción de identidad es impuesta únicamente por las consideraciones que Ana tenga de las imágenes de su cuerpo.

CONCLUSION FINAL:

Imagen que presenta una ruptura con la concepción del cuerpo, sobre una obra que no está hecha para ser vista, que es algo personal y privado, un diario íntimo. Donde Casas busca la construcción de su identidad a partir un enfoque feminista, siendo consciente de su libertad individual, donde encarna una visión subjetiva de su cuerpo.

2. VIENA 29 DE MAYO DE 1992.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que demuestran la confirmación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- Pertenece a una serie completamente inspirada en su abuela y en el vínculo que siempre las unió, que fue su interés en la fotografía.
- Fotografía que se centra en la necesidad de construir y relatar un proceso de búsqueda de identidad que lleva a la artista una indagación de la memoria, desde lo cotidiano de una esfera privada.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- Marcado enfoque feminista, que se sale de los cánones establecidos, que se aleja de los estereotipos en lo que refiere a la idealización y objetualización del cuerpo femenino. Se presenta una nueva narración femenina y feminista, que muestra dos cuerpos desnudos de dos mujeres reales, comunes y corrientes.
- Dos mujeres han comenzado por medio de su singularidad corporal a buscar su propia identidad, dejando atrás muchos tabúes y prohibiciones acerca del cuerpo que se quiere ver.
- La imagen genera una tensión en el espectador que tal vez no esté acostumbrado a observar cuerpos desnudos de mujeres mayores, y esta imagen de Casas lo hace, muestra el cuerpo desnudo de su abuela.
- La relación que se origina entre Ana y su abuela hace referencia al *feminismo italiano de la diferencia*, donde se plantea la sujeción de un orden simbólico neutro que ha liberado la potencia alegórica de la figura materna.

CONCLUSION FINAL:

Fotografía que corresponde a una serie inspirada en su abuela, donde Casas se centra en la necesidad de construir y relatar un proceso de búsqueda de identidad que la lleva a una indagación de la memoria; donde se deduce una nueva narración femenina y feminista, en la que se descubren los cuerpos desnudos de dos mujeres reales.

3. LECHE.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que demuestran la confirmación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- Por medio de esta imagen, la artista transmite al espectador cómo fue su vivencia de estar embarazada, que fue un tanto complicada para su cuerpo.
- La fotografía surge de la necesidad de Casas de relatar su proceso de maternidad, de enseñar los cambios que se originan en su cuerpo, donde empieza a construir una narración sensorial.
- Vivir la experiencia de parir, de tener los pechos llenos de leche, de sentir el delirio de los primeros meses, todos estos sentimientos encerrados en ella, los aleja por medio de esta imagen.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- Fotografía que presenta cómo cambia el cuerpo de una mujer cuando tiene un hijo.
- Presenta la apropiación de Casas, de sus senos, con los cuales va alimentar a sus hijos. Es decir, busca transmitir al espectador esa sensación que fue para ella el sentir que de sus pechos salía el alimento para sus hijos, ya que siempre tuvo un gran deseo de ser madre.

- Imagen que reivindica el cuerpo de la mujer embarazada y que se relaciona con lo dicho por Luce Irigaray, donde reconoce el tema de la anulación de la figura de la maternidad, debido a que se impone la ley del padre que prohíbe el deseo de la madre, ocasionando que la sociedad y la cultura funcionen sobre la negación de la figura de la madre.

CONCLUSION FINAL:

Fotografía que surge de la necesidad de Ana de contar cómo cambio su cuerpo cuando estuvo embarazada, donde se apropia de sus senos y busca transmitir al espectador esa emoción que fue para ella el sentir que con sus pechos iba a alimentar a sus hijos. Imagen que busca reivindicar el cuerpo de la mujer embarazada.

VERIFICACION DE LA HIPOTESIS EN EL CASO DE ISABEL MUÑOZ:

Para el caso de Muñoz, se analizan tres imágenes, que son:

1. FRAGMENTOS.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen.

A continuación se presentan los siguientes argumentos, que acreditan la confirmación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- Esta fotografía presenta dos segmentos de dos cuerpos humanos en la que Muñoz busca contar una historia, que viene enlazada a una forma de retratar, ya que esa parte del cuerpo podría ser de cualquier persona y así tener una imagen abstracta que consentirá al espectador, para que este logre completar e interpretar la imagen.

- Con esta imagen busca la ambigüedad del ser humano, excavar la incógnita y hallar esa parte indefinida que se interna en todos, donde esta fotografía es testigo de situaciones y lo importante es dejar que el espectador interprete.
- Fotografía que presenta desde su experiencia personal, de lo que para ella es el cuerpo, para hablar de lo que éste es y al hablar del cuerpo busca un pretexto para poder hablar del ser humano, de la vida.
- El cuerpo en esta imagen se observa como un libro abierto que expresa sentimientos y belleza, colmado de movimientos y de formas eróticas, donde la abstracción de la desnudez se torna sublimadora.
- Al mismo tiempo la imagen transmite una dimensión de duplicado, donde Isabel sitúa al espectador en la parte de la imagen que es "verdadera" o en la que se refleja.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- Imagen que presenta un cuerpo femenino que se enlaza con un cuerpo masculino, creando una forma abstracta, donde estos cuerpos se relacionan y se unen entre sí.
- La imagen se relaciona con el *feminismo de la diferencia*, ya que muestra al espectador dos cuerpos que siempre se han tachado de contrarios, pero se establece un punto de ambigüedad en la misma.
- Esta fotografía busca instaurar una equivalencia en el ámbito corporal de las formas abstractas del cuerpo; Isabel intenta crear confusión entre cuál es el cuerpo femenino y masculino, siendo el espectador el que interprete la imagen según su experiencia.

CONCLUSION FINAL:

Muñoz presenta una imagen donde busca la ambigüedad del cuerpo del ser humano, donde lo fundamental es permitir que el espectador interprete, donde la confusión de las formas abstractas del cuerpo femenino y masculino buscan un equilibrio y armonía.

2. BURKINA FASSO.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que evidencian la confirmación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- Muñoz pretende narrar una historia, la que habita en los labios de esta mujer de color.
- Con esta fotografía se relacionan la mujer y el cuerpo y de la misma manera se pretende desvelar la relación de esta mujer con su cultura.
- Imagen que enseña un detalle del cuerpo de la mujer africana, unos labios presentados en primer plano, donde Muñoz quiere que el espectador pueda ver cada detalle de la piel de estos labios y del mismo modo cada poro de la piel que los rodea.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- Esta imagen busca transmitir diferentes lecturas y sentimientos, sin embargo el cuerpo femenino es determinante en el tema de esta obra.
- La fotografía se relaciona con los principios del *ecofeminismo*, que se basa en relacionar sexo, raza y género partiendo de una crítica a la sociedad moderna desde la unión del feminismo y el ecologismo. De esta misma manera Muñoz reivindica la condición humana de las mujeres africanas.

CONCLUSION FINAL:

Esta fotografía pretende mostrar la relación de la mujer africana con su cultura. El enfoque feminista se presenta en la relación que surge de sexo, raza y género, partiendo de una crítica a la sociedad moderna desde la unión del feminismo y el ecologismo, desembocando en el *ecofeminismo*. De esta

manera Muñoz buscar reivindicar la condición humana de las mujeres africanas.

3. IMPERIO DE LOS SENTIDOS.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que demuestran la confirmación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- La imagen busca representar un tema tabú, como es el erotismo y la pornografía; en palabras de Muñoz son temas que nunca se tratan con el respeto y el cuidado que se merecen.
- Isabel busca sacar la belleza y la sensualidad de cuerpos que son protagonistas de escenas pornográficas.
- La fotografía evoca una escena donde la armonía de un fragmento de cuerpo desnudo se apodera de toda la composición de la imagen para ser observado, rechazado o admirado por un espectador que en última instancia interpreta la fotografía de Muñoz.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- El enfoque feminista que presenta esta imagen de Muñoz se fundamenta en la relación que surge entre el feminismo y la pornografía, siendo el lazo estructural interno que une arte y obscenidad; un entero sistema de significados, donde arte/obscenidad representan la distinción entre lo que puede verse y lo que está más allá de la representación.
- Y es en esta imagen de Isabel donde ella busca sacar lo bello y lo sublime de estos cuerpos que normalmente están expuestos al voyerismo de muchas miradas anónimas.
- En la fotografía, Muñoz indaga una forma diferente de ver y exponer esos cuerpos. Es decir, los descontextualiza ya que los presenta fragmentados en un acto que no rememora para nada un ambiente pornográfico sino

que la composición de la imagen se orienta en la forma, textura, volumen y hasta la tridimensionalidad que este cuerpo ha llegado a alcanzar, que trasciende lo pornográfico y se convierte en un cuerpo humano.

CONCLUSION FINAL:

La imagen plantea la belleza y sensualidad de cuerpos que interpretan escenas pornográficas y busca tratar estos temas con el respeto y el cuidado que se merecen. El enfoque feminista se establece en la analogía que surge entre el feminismo y la pornografía, siendo el lazo que articula arte y obscenidad, lo que es representado en la fotografía de Muñoz, ya que ella indaga una forma diferente de ver y exponer esos cuerpos, es decir, los descontextualiza.

VERIFICACIÓN DE LA HIPÓTESIS EN EL CASO DE CONCHA PRADA:

Para el caso de Prada, se analizan tres imágenes, que son:

1. BASURAS DOMÉSTICAS.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que demuestran la

confirmación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- La imagen exhibe una de las escenas más íntimas y cotidianas que pueda realizar una mujer, una situación que no tendría que ser fotografiada y permanecer oculta, ya que es un hecho diario que no es fácil de ver y aceptar por cualquier espectador, ya que puede ser una imagen perturbadora.
- Prada se apropia de un espacio íntimo y lo transforma en una escena cotidiana, de la que no siente vergüenza ni pudor.

- Autorretrato cotidiano que muestra al espectador y dice lo que se oculta, enseña lo que no hay que enseñar.
- Prada juega con la contradicción formada por la ampliación de una imagen brusca que se convierte en bella al destacar las cualidades formales de estos materiales de desecho.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- La imagen se considera de un amplio enfoque feminista, ya que hace énfasis en una escena cotidiana doméstica de donde sale un tampón, un objeto femenino que ha sido rechazado, pero que ha empezado a ser incluido en diversas obras de arte feminista.
- Prada presenta al espectador una imagen contundente, desvelando una gran corporalidad frente a los límites de un fragmento de cuerpo.
- Deconstruye un canon determinado de lo que sería un desnudo ideal.

CONCLUSION FINAL:

Fotografía en donde Prada se apropia de un espacio íntimo y lo convierte en una escena cotidiana, de la que no siente vergüenza ni pudor. Se presenta al espectador una imagen definitiva, que exterioriza una gran corporalidad frente a los límites de un segmento de cuerpo, donde al mismo tiempo se deconstruye un canon determinado de lo que sería un cuerpo femenino idealizado.

2. BASURAS DOMÉSTICAS.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que comprueban la ratificación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- Presenta una situación corriente, y sin mayores acontecimientos.
- Prada expresa que de un hecho insignificante, que se encuentra en triviales gestos ineludibles que frecuentemente se realizan, se aproxima al ser humano, lo rodea, lo desvela, lo retrata con pautas que persistentemente pretenden disimular, pero sin duda son estos hechos los que legitiman su identidad.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- Perspectiva feminista de una imagen que se ubica en el ámbito doméstico, espacio que desde siempre ha sido vinculado con la mujer y se asocia en esta fotografía de Prada con un lavaplatos y un desagüe, donde se observa la mano de una mujer que sostiene los desechos y las basuras hogareñas.
- La imagen se relaciona con *el feminismo liberal*, ya que este busca reivindicar las tareas del hogar pues siempre el papel de ama de casa se ubica en un espacio de contención, donde es degradado y no remunerado.
- La fotografía desvela las obligaciones domésticas, utilizando objetos de este tipo, los cuales serán convertidos en iconos de una imagen doméstica.

CONCLUSION FINAL:

La imagen muestra el desarrollo de una escena diaria y común sin mayores pretensiones, donde la perspectiva feminista de la fotografía ubica el ámbito doméstico como un espacio que ha sido vinculado con la mujer.

3. CUENTO DE LA LECHERA.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que comprueban la validación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- Imagen que da una nueva lectura al cuento de *La Lechera*, donde surge la metáfora de un cuerpo en escorzo que anuncia que el castillo de naipes está a punto de derrumbarse.
- Fotografía que presenta una crítica pertinente, que se ajusta con las ilusiones de la gente en tiempos de crisis, atesorando para ello la peculiaridad de un cuento del pasado, pero vigente en la sociedad actual.
- Imagen que combina el azar y el cuerpo femenino, con una estética considerablemente cultivada, sin acudir a la coartada viable de la provocación o el escándalo.
- La fotografía considera el movimiento, a partir de su serenidad, y el color desde su abandono. Cuerpos femeninos congelados en el instante en que son sacudidos.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- La imagen hace referencia a los sueños rotos de una mujer, un interés que surge ya que la artista no es ajena a los problemas sociales.
- Y es así como se relaciona esta fotografía con el *feminismo socialista o marxista*, el cual establece que las relaciones patriarcales situaron el camino para el desarrollo del capitalismo, en el que se ha creado mucha inequidad y pobreza.
- Del mismo modo la imagen se relaciona con el *ecofeminismo*, donde diferentes asuntos como son la relación entre la dominación patriarcal y la destrucción de la naturaleza en nombre del progreso y el beneficio, y cómo la destrucción ecológica y las catástrofes industriales de hoy establecen uno de los trazos constitutivos de la vida diaria, el mantenimiento que es habitualmente responsabilidad de las mujeres.

CONCLUSION FINAL:

Imagen basada en el cuento “*La Lechera*” de Samaniego, el cual es muy vigente en la época actual. Enseña un cuerpo femenino congelado en el instante en que es sacudido, donde implícitamente se hace referencia a los sueños rotos de una mujer, un interés que surge ya que la artista no es ajena a los problemas sociales.

VERIFICACIÓN DE LA HIPÓTESIS EN EL CASO DE BEGOÑA MONTALBÁN:

Para el caso de Montalbán, se analizan tres imágenes, que son:

1. ESPACIOS RESERVADOS.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que evidencian la confirmación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- Imagen que presenta la deshumanización que tiene un cuerpo femenino.
- La fotografía presenta un maniquí, sin vida, totalmente inerte, el cual es puesto en una escena totalmente bizarra.
- Se enseña un efecto emblemático, ya que se relacionan cuatro símbolos, como son: blanco, maniquí, ojo y boca.
- El espectador logra observar un ser de ciencia ficción, despersonalizado con un cuerpo de mujer que ha estado intervenido por ordenador, hasta ser transformado en un maniquí blanco e inexpresivo.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- La imagen muestra una orientación feminista de un asunto vigente, donde por medio de métodos quirúrgicos o procedimientos genéticos, se construye un cuerpo de mujer al pedido del consumidor.
- Fotografía que se relaciona con los principios del *ciberfeminismo*, y con el concepto de "Cyborg" presentado por Haraway, quien lo define como una nueva figuración simbólica de la subjetividad femenina.
- Con esta imagen Montalbán se aproxima a un entorno controversial, donde no hay convicción de que en este ajeno mundo virtual no existan estereotipos de género.

CONCLUSION FINAL:

La fotografía presenta un maniquí, totalmente inerte, donde la orientación feminista se enfoca en una reflexión profunda de los métodos quirúrgicos o procedimientos genéticos, los cuales construyen un cuerpo de mujer a la carta.

2. PARA HUIRSE.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que demuestran la confirmación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- La fotografía se ubica en un espacio que aliena a un ser modificado, que parece surgir de los umbrales de este mismo espacio, un ser vulnerable, que no tiene clara su identidad.
- En la imagen se observa la necesidad por parte de la artista de crear mundos ficticios ocupados por seres ilusorios, los cuales consiguen convertirse en algo tan ambiguo como el mismo espacio en que habitan.
- A partir de esta imagen se crea un discurso de lo que puede llegar a ser la fusión de arte, genética y tecnología.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

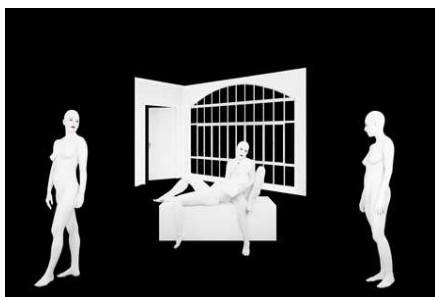
- La fotografía enseña un cuerpo desmaterializado⁵²⁸, un cuerpo de una mujer que traspasa la línea de la tecnología y la realidad, donde no se sabe qué es, si es de carne y hueso o pretende ser de otra manera.
- La imagen se relaciona con los planteamientos *ciberfeministas*, que plantean que no haya cabida a desigualdades y la nueva mujer no se encuentre con ningún tipo de estructura tecnológica que la pueda oprimir.

⁵²⁸ Como afirma el mexicano Iván Mejía en su libro *“El Cuerpo Post-humano: En el arte y la cultura contemporánea”*, acerca del cuerpo desmaterializado, donde la genética como la superación de lo humano a partir de la tecnología, el cuerpo es valorado en tanto objeto manipulable, un cuerpo no-biológico, vertido en un software.

CONCLUSION FINAL:

Imagen que desvela un discurso donde se relacionan arte, genética y tecnología, y la artista crea mundos artificiales habitados por seres ficticios, en los cuales se percibe el cuerpo desmaterializado de una mujer que traspasa la línea de la tecnología y la realidad, donde no se sabe si es de carne y hueso, o pretende ser de otra manera.

3. STANCES.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que evidencian la confirmación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- En esta fotografía se observa el abandono de los espacios blancos minimalistas por parte de Montalbán, y aparece el negro como nuevo elemento de configuración del espacio bidimensional.
- La imagen presenta un espacio inventado, que no es real, y que sigue sintiéndose vacío y desolado, el cual es habitado por seres ambiguos y alienados que están en el límite de lo humano y de lo tecnológico.
- La fotografía apunta a una deliberación que choca con lo sensible que puede intervenir el cuerpo del sujeto contemporáneo.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- La imagen se relaciona con el *ciberfeminismo*, ya que la cimentación de un espacio virtual se hace evidente y es en este espacio donde se ven estos maniqués, que forman un pequeño grupo, donde al parecer su aspecto físico o su aspecto superficial externo en todas estas mujeres virtuales es igual.

- Esta fotografía de Montalbán, se cuestiona sobre la construcción de este "cyborg femenino", el cual enfrenta una nueva realidad en la que es muy posible que nada esté definido ni planteado aun.
- La imagen se relaciona, implícitamente, con el postulado de Rossi Bradotti de un *ciberfeminismo* diferente, donde el valor tecnológico no debe simbolizar la antítesis del organismo y de los valores humanos sino como una prolongación de lo humano, intrínsecamente ligado a él.

CONCLUSION FINAL:

La imagen presenta un espacio inventado, no real, vacío y desolado, el cual es habitado por seres indeterminados y alienados, que están en el borde de lo humano y de lo tecnológico. Del mismo modo es una fotografía que se relaciona con el *ciberfeminismo*, ya que el fundamento de un espacio virtual se hace evidente y en este espacio se forma un pequeño grupo de individuos, donde todas tienen un aspecto físico igual.

VERIFICACIÓN DE LA HIPÓTESIS EN EL CASO DE JULIA MONTILLA:

Para el caso de Montilla, se analizan tres imágenes, que son:

1. DETENIDO II.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que demuestran la confirmación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- En esta imagen se observa parte de un cuerpo femenino, un fragmento, donde Montilla indaga este cuerpo que se presenta al espectador como

un elemento que está quieto y detenido, en el que interesa su proporción y forma.

- Esta fotografía es el resultado final de la representación escultórica del cuerpo humano, donde Julia enseña también las partes no cinceladas del mismo y hace referencia a la escultura y su molde.
- Con esta imagen Montilla logra una unión entre dos de las disciplinas artísticas con que trabaja, y de esta forma explora en la imagen el cuerpo como escultura y cómo éste se entrega para ser modelado en cada detalle del mismo.

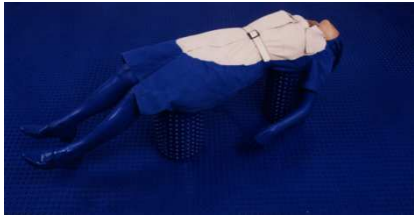
CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- En la fotografía no es tan evidente la perspectiva feminista, ya que la artista se fundamenta en una idea de esculpir un fragmento del cuerpo, representar su materia y forma.
- Implícitamente en la imagen predomina la construcción de lo femenino y se infiere que el espectador observa una parte del cuerpo desnudo de una mujer, que tiene un cuerpo que no es idealizado por la imagen sino que se presenta en esta fotografía tal como es, real y a la espera de ser esculpido.
- Se observa una fotografía que presenta un cuerpo terrenal, relacionado con lo dicho por Kristeva, ya que no se observan signos de una feminidad estereotipada sino que Montilla enseña signos de lucha estructuralmente disonantes de la feminidad.

CONCLUSION FINAL:

En esta imagen se observa parte de un cuerpo femenino, un fragmento, que se presenta al espectador como un elemento que está quieto y detenido, en el que interesa su proporción y forma; donde no es tan evidente la perspectiva feminista, sin embargo prevalece la construcción de lo femenino, y se observa una parte del cuerpo desnudo de una mujer, un cuerpo que no es idealizado sino se presenta tal como es, real y a la espera de ser esculpido.

2. OFELIA.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que comprueban la certificación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- En esta imagen fotográfica se observa una mujer que oculta su rostro a la cámara y que está tumbada en un espacio inventado.
- Del mismo modo esta imagen ubica al espectador en una configuración espacial, donde el color azul se maneja para superponer imágenes en televisión con el fin de considerar la correspondencia entre la virtualidad y la realidad, fundamentada en la técnica de vídeo chroma, con un fondo monocromo sobre el que se aplica electrónicamente la imagen deseada.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- El enfoque feminista de esta imagen se presenta en la creación de la misma, donde Montilla concibe un espacio instaurado por una técnica audiovisual en un ordenador; un lugar inventado, en el cual ubica a una mujer llamada Ofelia, que en contraste con el espacio es una mujer real de carne y hueso no inventada.
- En esta imagen Montilla presenta una Ofelia que pese a que está atrapada en un entorno para nada real, se muestra ante el espectador como una mujer normal, de esta época, de cabello oscuro, nada que haga referencia con el estereotipo de belleza con que se ha creado este personaje en la historia del arte.
- Desde el momento de la creación de la fotografía esta se relaciona con una creación *ciberfeminista*, ya que Montilla acude a los nuevos medios tecnológicos para la creación de un espacio virtual, y de esta manera se replantea el concepto mismo del cuerpo genérico.

CONCLUSION FINAL:

Imagen que ubica al espectador en una configuración espacial virtual, donde la perspectiva feminista de esta imagen se ve en la creación de la misma ya que Montilla crea un espacio implantado por una técnica audiovisual en un ordenador: Un lugar inventado, donde ubica a una mujer llamada *Ofelia*, que en divergencia con el espacio ficticio, es una mujer real de carne y hueso.

3. AFTER EVA C.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que justifican la confirmación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- Esta imagen de Montilla es una historia inspirada en la vida de la médium francesa Eva C, que en sus sesiones espiritistas conseguía que de los orificios de su cuerpo saliera un líquido espeso, el cual es llamado *ectoplasma*.
- En esta fotografía Montilla presenta la idea de relacionar y narrar la representación de las visiones extáticas de los místicos y enfrenta al espectador con un líquido viscoso que cae sobre la piel de una persona.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- La fotografía enseña la historia de una mujer que se comunicaba con los muertos y por este motivo era rechazada y aislada por la sociedad patriarcal.
- La fotografía de Montilla es una imagen que se sale de los símbolos e íconos instaurados, con una mirada y un discurso diferente que establece

el nacimiento de un amplio lenguaje visual que rompe prototipos y costumbres.

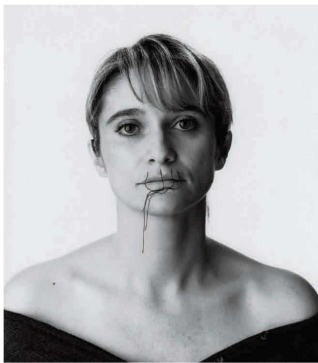
CONCLUSION FINAL:

Imagen inspirada en la vida de la médium francesa Eva C. Montilla presenta una fotografía que se sale del lenguaje visual establecido, con una mirada y un discurso diferente, instituyendo el nacimiento de una amplia expresión visual que rompe arquetipos y costumbres.

VERIFICACIÓN DE LA HIPÓTESIS EN EL CASO DE JULIA GALÁN:

Para el caso de Galán, se analizan tres imágenes, que son:

1. SILENCIO.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen.

A continuación se presentan los siguientes argumentos, que justifican la confirmación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- Esta imagen presenta la cara de una mujer adulta, que tiene una mirada devastada y vacía ya que está sentenciada a un silencio grotesco, debido a que sus labios están cosidos.
- Galán con esta imagen realiza una denuncia social y crítica, que se establece en la prohibición del uso de la voz, pero solo queda el silencio como forma de dominio y de contención.
- La imagen de Julia incrimina, sin perder el carácter estético de este mural en blanco y negro, dramatizando la fotografía, convirtiéndola en una evidencia visual indispensable para ser vista y discutida en estos tiempos de indiferencia y escepticismo.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- La fotografía presenta un enfoque feminista explícito, ya que desvela el rostro de una mujer adulta, silenciada por un hilo que le atraviesa su boca, de un modo rudo y violento, pero que sin embargo enfrenta al espectador con su mirada desolada; una fotografía que expresa un mensaje directo de opresión.
- La imagen hace visible una situación cargada de intimidación y represión, relacionándose de este modo con el *feminismo ilustrado*, ya que Galán hace énfasis en la dominación que sufren personas vulnerables.

CONCLUSION FINAL:

En esta imagen Galán, realiza una denuncia social y crítica, ya que enseña a una persona que esta siendo obligada a callar, haciendo visible una situación llena de represión hacia personas vulnerables.

2. LA MÁSCARA.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que indican la confirmación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- La fotografía presenta la cara de una mujer, que es cubierta completamente por un pulpo, tapando todos sus rasgos físicos.
- Un pulpo que simboliza una máscara que se superpone a la identidad de la mujer como invención, como una metáfora y tergiversación de la misma, donde se exteriorizan las diversas posibilidades de una persona para cambiar su apariencia por medio de un juego de máscaras.
- La imagen llega a ser una abstracción acerca de los elementos que pueden forjar la identidad en los sujetos. Una exploración de la identidad,

donde la máscara es el componente que se usa para simbolizar de forma reservada la pretensión de fraccionar lo convencionalmente determinado.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- Imagen que por medio de una máscara, que es un pulpo, el cual significa la representación de un elemento orgánico, que en este caso hace referencia a un tipo de alimento que es cocinado por una mujer; y en la fotografía el pulpo se adueña de la cara de la mujer en cuestión, convirtiéndola en una mujer doméstica que tiene su lugar en la cocina de una casa.
- Algunas teóricas feministas asocian la feminidad como una mascarada, y otras como Judith Butler animan a la mujer a que se libere de la máscara, imputada por una resolución patriarcal que no da autonomía al deseo femenino.
- Una máscara que para Julia en esta fotografía es una evidencia de la opresión e invisibilización de la mujer por parte del sistema patriarcal.

CONCLUSION FINAL:

La fotografía presenta la cara de una mujer, que es cubierta completamente por un pulpo; un pulpo que simboliza una máscara que se superpone a la identidad de la mujer, como una metáfora y tergiversación de la misma, y a su vez el pulpo hace referencia a un tipo de alimento que es cocinado por una mujer, donde éste se adueña de la cara de la mujer en cuestión, convirtiéndola en una mujer doméstica.

3. RO.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los

siguientes argumentos, que demuestran la confirmación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- La fotografía narra la historia de una mujer llamada "Ro", quien padece de diversos sentimientos complejos, como son la indiferencia, la incomunicación, la zozobra y la soledad.
- La calma de esta escena, es interrumpida por la mano masculina, que invade el espacio sujetando una sandía.
- En la imagen se observa una sandía roja, que representa la metáfora de la mujer como portadora de seres humanos, sometida a su función reproductora, donde implícitamente la mirada de Ro refleja la resignación que esta situación conlleva.
- La fotografía muestra a Ro personificando un papel íntegramente pasivo y de obediencia, ya que se presenta ante el espectador tumbada con actitud de sumisión y espera.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- Esta imagen narra la historia de una mujer que está sumergida en lo recóndito de una habitación y tiene que asumir un rol que le ha sido estipulado previamente por una mirada patriarcal.
- La fotografía hace referencia a la violencia de género, a la maternidad como una atadura social, una forma de someter y oprimir a la mujer en una sociedad en la que la maternidad y la familia son valores que concretan el poder masculino, ligados con la Iglesia y con la política socioeconómica. De esta manera la imagen se relaciona con las premisas instauradas por el *feminismo radical*.
- Del mismo modo en la imagen se plantea el uso de la sandía como símbolo del embarazo y del parto, y en este punto la fotografía se relaciona con el *ecofeminismo*, que demanda la libertad de las mujeres para decidir tener o no tener hijos.

CONCLUSION FINAL:

La fotografía narra la historia de una mujer llamada "Ro", quien interpreta un papel íntegramente pasivo y de subordinación, ya que se presenta ante el espectador tumbada con actitud de obediencia y espera. En la imagen se observa una sandía roja, que simboliza la metáfora de la mujer como portadora de seres humanos, sometida a su función reproductora.

VERIFICACIÓN DE LA HIPÓTESIS EN EL CASO DE PATRICIA DAUDER:

Para el caso de Dauder, se analizan tres imágenes, que son:

1. IDENTIDADES.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que demuestran la confirmación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- La imagen de Patricia Dauder examina la construcción de la apariencia que lleva a formar la identidad por medio de un rostro femenino que es alterado, perdiéndose sus rasgos originales.
- La fotografía hace referencia a la transformación del verdadero rostro, ya sea por exceso de maquillaje o por cirugías que cambian el rostro de una mujer.
- En esta imagen Dauder enseña la deformación de un rostro, añadiéndole elementos en la cara de una mujer que alteran cada una de las facciones del mismo, donde se pierde la armonía de su cara y se crea otra entidad que está lejos de ser una cara auténtica.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- Esta imagen presenta una perspectiva feminista, ya que reprocha claramente el uso del maquillaje pues el rostro termina deformándose y pasa a ser otro.
- La representación se relaciona con el *feminismo de la diferencia*, en el sentido de que cada mujer puede elegir la construcción de su apariencia e identidad sin tener que depender de una estructura patriarcal preestablecida.

CONCLUSION FINAL:

La imagen de Patricia Dauder explora la construcción de la apariencia, que lleva a formar la identidad por medio de un rostro femenino, el cual es transformado. Cambiando sus rasgos originales, haciendo énfasis a una clara perspectiva feminista, ya que increpa claramente el uso del maquillaje.

2. IDENTIDADES.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que prueban la confirmación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- En esta imagen se ve a Dauder realizando una acción performática, que tiene que ver con el proceso de maquillaje.
- En esta fotografía Patricia hace partícipe al espectador que ve la imagen, es decir, lo involucra en un ritual íntimo como lo es el maquillarse.
- En esta imagen la artista tiene una intención de exagerar el ritual del maquillarse, consiguiendo un rostro burlesco, que hace pensar en la importancia excesiva que se le da a la apariencia superficial de una persona.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- La imagen presenta una perspectiva notoriamente feminista, ya que sitúa al espectador en el mundo privado de Patricia, en un momento en que ella está maquillando su cara para ser o sentirse más bella o convertirse en una cara cimentada y emperifollada por medio del maquillaje, donde se niega su aspecto real.
- En esta imagen el proceso de maquillarse sale a la luz, ya que Dauder lo lleva a la esfera pública para que el espectador masculino, sea testigo de este proceso de transformación del rostro de la mujer.
- Del mismo modo la artista tiende a exagerar el maquillaje de un modo bastante extravagante. Esto lleva a relacionar la imagen con lo dicho por Butler, quien afirma que la identidad de género es fundamentalmente una actuación teatralizada.

CONCLUSION FINAL:

Imagen que presenta a Dauder realizando una acción performática, que tiene que ver con el proceso de maquillaje, donde la imagen presenta una perspectiva claramente feminista, ya que sitúa al espectador en el mundo privado de Dauder, en un momento en que ella está maquillando su cara, para ser o sentirse más bella, o convertirse en una cara trasmutada por medio del maquillaje, donde se niega su aspecto real.

3. IDENTIDADES.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que evidencian la confirmación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- La imagen presenta una atmósfera cinematográfica, donde la narración se dirige a lo que puede ser una mujer subyugada y arrodillada por una presencia oscura.

- En la representación de esta fotografía Dauder reflexiona sobre el espacio, el tiempo y la propia materialidad del medio. Del paisaje de la imagen se abstrae el detalle y la contingencia para dejar sólo lo esencial y abstracto.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- El enfoque feminista de esta fotografía se percibe desde una ambiente de opresión, de sometimiento, de turbación, de zozobra; sentimientos de una mujer que se ve hundida, desolada, de la que no es posible identificar ningún rasgo físico, y solo se aprecia que es una mujer pequeña, que está en el suelo, atemorizada por una presencia oscura.
- Se presenta una imagen donde se hace visible la situación de dominación que se ejerce contra un ser vulnerable, donde se involucra una cuestión política y social.

CONCLUSION FINAL:

La imagen presenta una atmósfera cinematográfica, donde la narración se dirige a una mujer sometida y arrodillada por una presencia oscura. El enfoque feminista se establece en mostrar un punto de opresión, de sometimiento; sentimientos de una mujer que se ve hundida, desolada, de la que no es posible identificar ningún rasgo físico.

VERIFICACIÓN DE LA HIPÓTESIS EN EL CASO DE ANDREA COSTAS:

Para el caso de Costas, se analizan tres imágenes, que son:

1. TIEMPO AL TIEMPO.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que justifican la confirmación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- Imagen fotográfica, donde se presentan dos medias caras, que se complementan, se añoran y están separadas por el paso del tiempo, que es lo que diferencia un rostro de otro.
- Con esta imagen, Costas enseña al espectador la evidencia de lo que significa el paso del tiempo, a partir de su experiencia íntima y familiar.
- En esta fotografía, se le da un valor poético y simbólico a lo que llega a representar un rostro.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- La imagen presenta una perspectiva feminista, desde una situación personal y esencial, donde la artista relaciona el paso del tiempo, tanto en su rostro como en el de su abuela.
- En esta fotografía Costas revela el rostro real de su abuela, buscando su memoria, sus recuerdos; legitimando el rostro de la misma, enseñando las arrugas de un rostro que según el canon ya no podía formar parte de una imagen fotográfica.

CONCLUSION FINAL:

Imagen que presenta dos medias caras, que se complementan pero están separadas por el paso del tiempo, que es lo que diferencia un rostro de otro. Se evidencia un enfoque feminista en una situación íntima y esencial, donde la artista relaciona el paso del tiempo, tanto en su rostro como en el de su abuela.

2. INCORPORADOS.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que comprueban la validez de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- Esta fotografía de Andrea es un autorretrato, donde a su cuerpo desnudo se yuxtapone una fotografía que tapa su pecho, mostrando otro pecho y otros senos que son los de su abuela.
- La imagen plantea la pregunta, ¿cuál cuerpo es el doble de quién, el de Costas o el de su abuela?. La posible respuesta está en la mirada de cada espectador, en su manera de interpretar esta imagen.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- En la fotografía se presenta un enfoque feminista, basado en la relación del lenguaje corporal que surge entre el cuerpo de la artista y el de su abuela, donde se empieza a tejer una relación entre estos dos cuerpos por medio de la imagen visual.
- En esta imagen se observan cuerpos reales, no idealizados, que se funden en un solo cuerpo. En la fotografía se presenta una búsqueda por parte de Costas del cuerpo de su abuela, lo busca para hacerlo parte de ella, para que entre las dos puedan llegar a construir un solo cuerpo; donde se logra la especificidad femenina como lo afirma Irigaray.

CONCLUSION FINAL:

Autorretrato donde al cuerpo de la artista se yuxtapone a una fotografía que tapa su pecho, exponiendo otro pecho y otros senos que son de su abuela; planteando la pregunta ¿qué cuerpo es el doble de quién, el de Costas o el de su abuela? Donde la respuesta está en la mirada de cada espectador, en su manera de interpretar esta imagen.

3. INCORPORADOS.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que evidencian la confirmación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- Esta imagen de Andrea, sigue con la temática de la serie anterior, de incorporar a su cuerpo una fotografía de un trozo de otro cuerpo; en este caso yuxtapone una imagen del cuerpo de su novio.
- De la combinación de estas dos imágenes surge un cuerpo ambiguo, con lo que el público se enfrenta a cimentar una narrativa a partir de estas imágenes, donde un pedazo de cuerpo masculino se superpone a otro femenino.
- La imagen divulga una perspectiva de unión, creación y nacimiento, de su cuerpo por medio de los cuerpos de sus familiares, el cuerpo contagiado de vida.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- En esta imagen se presenta una perspectiva feminista, que surge de la búsqueda de unión de las polaridades binarias que siempre han sido opuestas, femenino y masculino, que remiten a cuestionar el sexo biológico, a establecer una transformación en un ser de sexo indefinido.
- La fotografía de Costas enseña una reconciliación entre el cuerpo de un hombre y una mujer.
- En esta imagen surge una relación con la propuesta teórica de Lacan y con el *feminismo de la diferencia*, que ha basado sus postulados en la creación de otra mujer, que se apropia sus deseos corporales y que incorpora una imagen de los genitales de su novio, instaurando una disertación que cuestiona la lógica orgánica del cuerpo humano, pero no

restringe la lógica de una imagen que busca repercutir en las cuestiones que se afrontan desde el género.

CONCLUSION FINAL:

En esta imagen de Andrea, ella incorpora a su cuerpo una fotografía de otro cuerpo; y en este caso yuxtapone una imagen del cuerpo de su novio. En esta imagen se presenta una perspectiva feminista, ya que surge de la búsqueda de asociación de las polaridades binarias que siempre han sido enfrentadas, femenino y masculino, cuestionando el sexo biológico, estableciendo una transformación en un ser de sexo indefinido.

VERIFICACIÓN DE LA HIPÓTESIS EN EL CASO DE NAIA DEL CASTILLO:

Para el caso de Del Castillo, se analizan tres imágenes, que son:

1. DIÁLOGOS I.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que evidencian la confirmación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- En esta fotografía se observa la cabellera de dos mujeres en las que no se reconoce ningún gesto de sus caras, ya que esta melena cubre sus rostros, creando un caos en el que se ven envueltas las dos mujeres, donde sus cabelleras se fusionan, pero al mismo tiempo se repelen.
- La imagen presenta la relación de dos personas que se comparan con una escultura real, donde se disuelve una realidad conflictiva en la que dos personas se ven enfrentadas, llevando a estos personajes a que se desafíen entre sí, a visibilizar sus miedos, a preguntarse si están luchando por un espacio como sujetos o simplemente están en una sociedad que las enfrenta y las utiliza.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- Respecto al enfoque feminista la imagen presenta a dos mujeres que están atrapadas entre sus cabelleras, planteando la pregunta de si están atrapadas entre ellas mismas o hay algo más grande y fuerte que ellas que las atrapa, las oculta y hasta las invisibiliza.
- La imagen deconstruye el significado tradicional de la cabellera femenina, y se orienta en una representación existencial que trasciende a los problemas de la mujer como sujeto.

CONCLUSION FINAL:

En esta fotografía se observa la cabellera de dos mujeres, en las que no se reconoce ningún gesto de sus caras, ya que esta melena cubre sus rostros, creando el caos en el que se ven envueltas las dos mujeres, donde sus cabelleras se fusionan pero al mismo tiempo se repelen. La imagen deconstruye el significado habitual de la cabellera femenina y se orienta en una representación existencial que trasciende a los problemas de la mujer como sujeto.

2. SOBRE LA SEDUCCIÓN.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que demuestran la confirmación de la

misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- La imagen se basa en las relaciones de seducción y el juego de poder, donde se involucran las diversas capacidades que le han supuesto a la mujer su acostumbrado arquetípico papel en la sociedad.
- La fotografía enseña símbolos tradicionales femeninos como el espejo, donde la mujer observa su reflejo. Sin embargo implícitamente Naia indaga el mundo de la mujer por medio de estas insignias y resalta expresiones de ambivalencia entre la supremacía de la mujer como seductora y su situación de subordinación en lo cotidiano.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- Respecto al enfoque feminista en esta imagen Naia crítica y reflexiona desde una posición muy personal, pero no quiere ser encasillada.
- Y del mismo modo la imagen presenta el reflejo de la seducción femenina que se va construyendo en frente de un espejo, con una mirada que no objetualiza, ya que enseña un cuerpo que insinúa sus emociones, siendo un cuerpo seductor pero real, desde una perspectiva de valorar y reivindicar elementos puramente femeninos.

CONCLUSION FINAL:

La imagen enseña símbolos tradicionales femeninos como el espejo, donde se presenta el reflejo de la seducción femenina, que se va construyendo en frente de un espejo, pero donde la artista transmite una mirada que no objetualiza, ya que desvela un cuerpo que sugiere emociones, siendo un cuerpo seductor pero real, donde se pretende apreciar y reivindicar elementos puramente femeninos.

3. ECSTASY.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen.

A continuación se presentan los siguientes argumentos, que comprueban la ratificación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- La fotografía propuesta plantea cómo afecta a un sujeto el paso del tiempo, situando al público ante una mujer que se ve atrapada en una tela que la envuelve dejando solo visible una parte de su rostro.
- La imagen evoca a una mujer que está atrapada en lo irrevocable del paso del tiempo.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- La fotografía presenta un enfoque feminista implícito, que desvela un sentimiento de dignidad, en este tema del paso del tiempo.
- En la imagen surge la problemática de un personaje que está atrapado en el paso del tiempo, ya que la sociedad ha estigmatizado el paso de los años, lo que causa mucho miedo en la mujer pues según el sistema patriarcal, con los años, la mujer puede llegar a perder su único atractivo, que es su condición de objeto de deseo.

CONCLUSION FINAL:

La fotografía narra la historia de una mujer a la que le afecta el paso del tiempo, ya que la sociedad ha estigmatizado el paso de los años, lo que causa mucho miedo en la mujer. Según el sistema patriarcal, con los años, la mujer puede llegar a perder su único atractivo, que es su posición de objeto de deseo.

VERIFICACIÓN DE LA HIPÓTESIS EN EL CASO DE ANA MATEY:

Para el caso de Matey, se analizan tres imágenes, que son:

1. ACCIDENTE DOMÉSTICO,



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que demuestran la confirmación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- En esta imagen Matey narra un suceso de un hecho cotidiano, un hecho que ha dejado una herida en la piel, dejando su huella; un accidente que pasa en cualquier habitación de una casa.
- Esta fotografía es una crítica de lo que se supone se entiende por femenino en el ámbito doméstico, donde la artista quiere expresar un dolor interno e íntimo del ser.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- Esta imagen de Matey tiene un enfoque feminista, ya que muestra un cuerpo herido por algo cotidiano, es decir, algo que se desarrolla en lo privado de alguna casa o recinto.
- La fotografía se relaciona con el *feminismo liberal*, en el punto que éste lucha por reivindicar las tareas del hogar, ya que el papel de ama de casa, ha sido un espacio de sujeción que ha sido despreciado, que no cuenta con remuneración alguna.

CONCLUSION FINAL:

Esta imagen presenta un suceso de un hecho cotidiano, un suceso que ha dejado una herida en la piel, dejando su huella; un accidente que pasa en cualquier habitación de una casa, donde la artista efectúa una crítica de lo que se entiende por femenino en el ámbito doméstico.

2. SOY ESPINACA.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A

continuación se presentan los siguientes argumentos, que justifican la confirmación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- Esta imagen de Matey se enfoca en la búsqueda de su identidad, donde se vale de su cuerpo, cuestionándose qué clase que cuerpo es el suyo, y donde la espinaca congelada es una metáfora de cómo la sociedad crea y manipula el cuerpo.
- La fotografía cuestiona la carga que asigna la sociedad al cuerpo "femenino", un cuerpo que enseña fuerza y coraje, que busca acabar con los estereotipos propios de su género, indagando el significado de ser mujer, de ser persona.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- En esta imagen la perspectiva feminista se basa en preguntarse quién es, y esta pregunta la va contestando Matey con base a como siente su cuerpo, el cual siente atrapado.
- La fotografía se relaciona con los postulados del *feminismo de la diferencia* y como afirma Irigaray, el cuerpo femenino no debe ceñirse a unos estereotipos creados por el sistema patriarcal.

CONCLUSION FINAL:

Esta imagen se basa en una acción performática realizada por Matey y se enfoca en la búsqueda de su identidad, donde se vale de su cuerpo y se cuestiona qué clase de cuerpo es el suyo. Se pregunta quién es y por medio de su cuerpo va contestando esta pregunta, donde no deja de sentir su cuerpo atrapado y nada libre. La espinaca congelada es una metáfora de cómo la sociedad crea y manipula el cuerpo.

3. ANTES, DESPUÉS Y UN DÍA DESPUÉS.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que comprueban la validez de la misma:



CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:



Esta fotografía presenta tres momentos del rostro de Ana, donde la primera parte se ve con su cabello corto con un gesto muy serio, el cual es solicitado para sacar el documento del DNI, y termina con un mechón de pelo, pero la mayor parte de su cabeza se observa rapada. Una fotografía que no es sino una

sencilla toma para el documento de identidad, pero que con la continuación de las mismas y el cambio de corte de pelo, se vuelve para Ana en una indagación de su verdadera identidad.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- En esta imagen el enfoque feminista se centra en la confusa búsqueda para encontrar su verdadera identidad.
- Esta fotografía significa para Ana que lo femenino es aquello que siempre cambia, sin embargo la mujer no elige esos cambios, solo los acepta, pero en una imagen como esta se va deconstruyendo esa premisa, siendo la mujer la encargada de desmitificar esas falsas identidades femeninas que se ha ido creado hasta el momento.

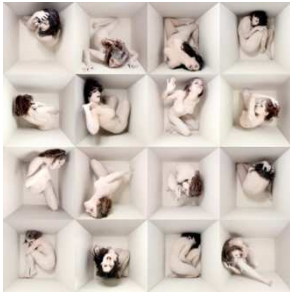
CONCLUSION FINAL:

Esta fotografía presenta tres momentos del rostro de Ana, donde el enfoque feminista se referencia en la vaga búsqueda de encontrar su verdadera identidad, y se puede definir lo femenino como aquello que siempre cambia; sin embargo, la mujer no elige esos cambios, solo los acepta, pero en esta imagen se va deconstruyendo esa premisa, siendo la misma mujer la encargada de acabar con esas falsas identidades femeninas.

VERIFICACIÓN DE LA HIPÓTESIS EN EL CASO DE ISABEL TALLOS:

Para el caso de Tallos, se analizan tres imágenes, que son:

1. INCÚBITAS.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que comprueban la validez de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- En esta fotografía se observa el desespero de una mujer que en este caso es la artista; el cual se repite en diez y seis posiciones diversas de su cuerpo, desespero de estar encerrada, sometida en un pequeño espacio del que pretende salir, pero no lo logra.
- La imagen de Tallos presenta estancias ocupadas por una mujer que espera y se asfixia. La descontextualización, provoca una sensación de desasosiego e inquietud y cierta angustia. Cuerpos en espacios despojados que ponen en conexión la nada y el absoluto y, en el centro, la mujer.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- La fotografía expone una crítica de la alienación actual que presenta el cuerpo en la sociedad contemporánea.
- La imagen se relaciona con los planteamientos de Rosi Braidotti respecto a los "sujetos nómadas", personas que se resisten a establecerse en los modos socialmente codificados de pensamiento y conducta. Del mismo modo, Tallos enfrenta al espectador a una mujer que no parece tener mucho poder y que está recluida en un pequeño espacio que la atrapa, la aliena y la somete, donde es consciente de su situación y de alguna manera busca escapar de la misma.

CONCLUSION FINAL:

La imagen de Tallos presenta estancias ocupadas por una mujer que espera y se asfixia. Un mismo cuerpo que se repite en un espacio despojado que pone en conexión la nada y el absoluto. En el centro, la mujer, donde implícitamente se expone a una crítica de la alienación existente que ostenta el cuerpo en la sociedad contemporánea.

2. ESPACIO TIEMPO.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que evidencian la confirmación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- En la fotografía el frío surge como elemento principal, un frío que se pasa a todo el cuerpo generando un encierro y que llega al límite de lo intolerable, ya que se observa un cuerpo desnudo y quieto, que está encerrado en este cubo.
- En esta imagen se relacionan dos elementos como el fluido que sobreviene de la quietud y esa quietud se convierte en algo contradictorio, y después pasa a la congelación que encarcela al cuerpo en pleno estremecimiento, en un pueril intento de resguardar el anterior estado de infinita armonía.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- Esta imagen presenta el cuerpo de una mujer, atrapado y retenido, en un cubo de hielo, el cuerpo en un escenario que lo retiene en algo que es más fuerte que él, y al que le convendría tener un cuerpo atrapado sin salida, ya que de esta manera podría ejercer su soberanía absoluta.

- La fotografía realiza una crítica al cuerpo de una mujer, el cual es representado como objeto ya que no tiene ningún control de sí mismo.

CONCLUSION FINAL:

En esta imagen se relacionan elementos como el fluido que sobreviene de la quietud y esa quietud se convierte algo contradictorio, y después pasa a la congelación que encierra al cuerpo en pleno estremecimiento, en un pueril intento de resguardar el anterior estado de infinita armonía. La fotografía realiza una crítica al cuerpo de una mujer el cual es representado como objeto, ya que no tiene ningún control de sí mismo.

3. ENCRIPADAS.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que comprueban la ratificación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- La imagen enseña una mujer que se encuentra encerrada, detenida, presa en un lugar vacío y su cuerpo parece que tuviera el poder de levitar en lo que parece un laberinto en que se encuentra confinado.
- La fotografía se ubica en un espacio desposeído, el cual resulta de una simbiosis entre celdas, lugares de clausura, recogimiento, con extrañas urnas donde se resguardan cuerpos íntegros. Donde el embrujo por contemplarlos los lleva a una gran alienación y ensimismamiento.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- La imagen presenta un enfoque feminista desde el punto de vista del encierro de una mujer, representado de una forma más sutil e implícita,

donde parece casi pasar desapercibido, una mujer retenida, quien busca una salida, pero de momento no la encuentra.

- La fotografía de Tallos presenta espacios inhabitados, y encerrados, siendo así como ella percibe la situación de la mujer actual, donde además del encierro se encuentran estas mujeres con una gran soledad y una enorme fragilidad, rayando en un sentimiento de lejanía y alienación.

CONCLUSION FINAL:

La imagen enseña una mujer que se encuentra encerrada, detenida, presa, en un lugar vacío y su cuerpo parece que tuviera el poder de levitar en un laberinto donde se encuentra confinada. El enfoque feminista se presenta desde el punto de vista del encierro de una mujer, representado de una forma más sutil e implícita, donde parece casi pasar desapercibido, una mujer retenida, buscando una salida, pero de momento no la encuentra.

VERIFICACIÓN DE LA HIPÓTESIS EN EL CASO DE IXONE SADABA:

Para el caso de Sadaba, se analizan tres imágenes, que son:

1. CITERON.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen.

A continuación se presentan los siguientes argumentos, que comprueban la validez de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- Esta imagen se inspira en la tragedia griega, desde el nombre de la serie *Citeron*, el cual rememora el camino de la desdicha y la certeza.
- Esta fotografía presenta una puesta de escena teatral, donde la artista y su alter ego, por medio de un *performance*, aparecen en la escena como

dos cuerpos opuestos que realizan acciones similares, pero espiritualmente son parte de uno mismo.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- Esta imagen plantea un enfoque feminista, que se basa en el postulado psicoanalítico de la mujer como otro, es decir, la otredad planteada de una mujer a otra, ya que la imagen plantea un juego de roles ambiguo, donde no se define con certeza quién es el otro. Por lo tanto la fotografía se relaciona con el *feminismo de la diferencia*,
- Del mismo modo la fotografía plantea una relación con el alter ego de la artista, lo que se enlaza con las ideas del *feminismo de la diferencia italiano*, donde surge el concepto de *affidamento*, el cual relaciona políticamente a dos mujeres diferentes, para dar vida a la aspiración propia de existencia y de intromisión el mundo.

CONCLUSION FINAL:

Esta imagen se inspira en la tragedia griega, desde el nombre de la serie, el cual rememora el camino de la desdicha y la certeza. Una fotografía que presenta una puesta en escena teatral, donde la artista y su alter ego, por medio de un *performance*, aparecen en la escena como dos cuerpos opuestos, que realizan acciones similares, pero espiritualmente son parte de uno mismo.

2. POÉTICA DE LA DESAPARICIÓN.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que evidencian la confirmación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- En la fotografía se observa el cuerpo esfumado de Ixone, como desapareciendo, un cuerpo de mujer que está a punto de evaporarse.
- Esta imagen, tiene una carga política, ya que la sola presencia de un cuerpo femenino sufriente entre las sabanas de una cama de matrimonio enmienda la ausencia de los paisajes sociales, que en algún punto entre lo material y lo espiritual, el ser deviene no-ser, y lo mismo sucede con la representación.
- La alucinación se mezcla con la supuesta realidad de la fotografía por medio de la desintegración de imágenes.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- Esta fotografía presenta una lectura feminista donde la exposición del propio cuerpo de la artista, y el hablar claro a través del mismo, genera una condición política primordial, así como la representación inmediata de expresión de la propia identidad.
- Así mismo, al relacionar el cuerpo como sujeto político, se enlaza esta imagen con la frase que Kate Millet, donde lo personal es político, y los problemas del cuerpo femenino transitan de la esfera pública a la privada.

CONCLUSION FINAL:

En la fotografía se observa el cuerpo esfumado de Ixone, como desapareciendo, un cuerpo de mujer que está a punto de evaporarse. Esta fotografía presenta una lectura feminista donde la exposición del propio cuerpo de la artista, y el hablar claro a través del mismo, genera una condición política primordial, así como la representación inmediata de expresión de la propia identidad.

3. THE HISTORY OF REPRESENTATION # 10: A GROUP OF KURDISH FEMALE PESHMERGAS SEEN THROUGH THE LENS OF MY CAMERA.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que demuestran la confirmación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- La fotografía hace referencia a un grupo de mujeres del ejército kurdo llamado *Peshmergas*, realizada en la ciudad iraquí de Halabja, donde la artista cuestiona la mirada occidental en este territorio y los cánones clásicos de la feminidad mostrada por las imágenes coloniales.
- Esta imagen enseña un momento en la vida de estas mujeres de guerra, un instante de calma, donde Ixone busca un parte tranquila donde pueda fotografiar a un grupo de este ejército, de distintas edades, que posan a la cámara de una manera tranquila, siendo mujeres que han luchado a lo largo de su vida, defendiendo su territorio. Ixone muestra un enfoque diferente de estas mujeres, un momento sosegado y tranquilo.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- En cuanto al enfoque feminista de esta imagen, se relaciona con la situación de un grupo de mujeres que viven en una zona de guerra, donde son vulnerables al extremo, sin embargo cambian esta situación y forman un ejército, para defender su territorio y defenderse también ellas mismas.
- La imagen se relaciona con el *feminismo postcolonial*, ya que usa nociones habituales para la deconstrucción de un discurso dominante, compartiendo la perspectiva de alteridad, y la posición del "otro", colonizado o femenino.

CONCLUSION FINAL:

La fotografía hace referencia a un grupo de mujeres del ejército kurdo llamado *Peshmergas*, realizada en la ciudad iraquí de Halabja, donde la artista cuestiona la mirada occidental en este territorio y los cánones clásicos de la feminidad mostrada por las imágenes coloniales.

VERIFICACIÓN DE LA HIPÓTESIS EN EL CASO DE LAURA TORRADO:

Para el caso de Torrado, se analizan tres imágenes, que son:

1. PEQUEÑAS HISTORIAS BUCÓLICAS.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que evidencian la confirmación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- La imagen narra la historia de tres mujeres retadoras, que no temen a la mirada entrometida del espectador, que están dispuestas a enfrentarse al mundo y ocupar el lugar que les corresponde.
- Esta fotografía está relacionada con la representación de la identidad y el cuerpo femenino, donde las protagonistas se desafían a la cámara en circunstancias ligadas con el deseo y la frustración, con la inocencia y la culpa, con el bien y el mal, con la violencia y con la intriga.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- Esta imagen presenta una lectura feminista, de modo personal e íntimo, donde la artista pretende autorreferenciarse y desvelar pequeños conflictos que suceden en el mundo femenino.
- La fotografía se relaciona con lo dicho por Griselda Pollock, quien habla de femineidades en plural más que en la femineidad como singular, es decir que aquellas que viven bajo el signo de la "mujer", marcadas como "femeninas", tienen una transformación especial en la deconstrucción del falocentrismo y una intención en la comprensión expandida de todas las subjetividades.

CONCLUSION FINAL:

La imagen narra la historia de tres mujeres desafiantes, que no temen a la mirada del espectador, que están dispuestas a enfrentarse al mundo y ocupar

el lugar que les corresponde. Esta imagen presenta una lectura feminista, de modo personal e íntimo, donde la artista pretende autorreferenciarse y desvelar pequeños conflictos que suceden en el mundo femenino.

2. MASCULINOS.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que demuestran la confirmación de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- En esta imagen de Torrado se observan cuatro mujeres que visten con un elegante traje de hombre.
- La fotografía pretende ir más allá de ambicionar disfrazar a cuatro mujeres con ropa de hombre; quiere presentar una narrativa que elude los relatos conocidos para orientarse en lo que queda por decir desde una perspectiva no habitual.
- Los temas que se abordan en esta imagen son el género, el cuerpo y la identidad; y a partir de estos se instauran redes que conectan estos tres componentes creando diversas narraciones, vínculos, relaciones.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- La imagen plantea la perspectiva feminista desde el punto que invierte el orden establecido en lo que se refiere al uso de la ropa en los géneros.
- La fotografía se relaciona con lo propuesto por Butler, quien enlaza esta acción con el travestismo, donde es viable la subversión de la identidad, donde un suceso de travestismo no siempre es necesariamente subversivo.

CONCLUSION FINAL:

La fotografía pretende ir más allá de ambicionar disfrazar a cuatro mujeres con ropa de hombre; quiere presentar una narrativa que elude los relatos conocidos para orientarse en lo que queda por decir desde una perspectiva no habitual, donde los temas que se abordan en esta imagen son el género, el cuerpo y la identidad. La imagen plantea la perspectiva feminista desde el punto que invierte el orden establecido en lo que se refiere al uso de la ropa en los géneros.

3. EL SILENCIO Y LA NOCHE.



La hipótesis es verificada con respecto a esta imagen. A continuación se presentan los siguientes argumentos, que comprueban la validez de la misma:

CONCLUSIONES ANÁLISIS ICONOLÓGICO:

- En la imagen se ve un asunto implícito en la sociedad actual, tres mujeres adultas que tienen su cara cubierta por un velo y al mismo tiempo se les ve desubicadas en un espacio sombrío, con sus rostros confusos, traspasados por gestos de desilusión y poca esperanza.
- La imagen invita al público a elaborar una interpretación crítica y abierta de la misma, donde el velo del tiempo es lo que interfiere entre lo que se es y lo que se busca ser, remite a la eventualidad de otra existencia.

CONCLUSIONES ANÁLISIS FEMINISTA:

- La fotografía plantea un mundo femenino que está oculto detrás de un velo, donde los rostros no se revelan plenamente, solo se distinguen a medias, donde se siente la tensión y la desilusión de tres mujeres que se encuentran confinadas y aisladas del mundo, por medio de este velo, que oprime y subyuga.

- La imagen enfrenta al espectador a la verdad de estas mujeres negadas y ocultas y a hacer público un asunto que siempre ha sido manejado en un ámbito privado.

CONCLUSION FINAL:

En la imagen un asunto implícito en la sociedad actual, tres mujeres adultas que tienen su cara cubierta por un velo y al mismo tiempo se les ve desubicadas en un espacio sombrío, con sus rostros confusos, traspasados por gestos de desilusión y poca esperanza. La fotografía plantea un mundo femenino que esta oculto detrás de un velo, donde los rostros no se revelan plenamente, solo se distinguen a medias, donde se siente la tensión y la desilusión de tres mujeres que se encuentran confinadas y aisladas del mundo por medio de este velo que oprime y subyuga.

HIPOTESIS VERIFICADA

A partir de las conclusiones obtenidas de los dos análisis respectivos se determina que la hipótesis es verificada, al igual que las hipótesis de trabajo también lo son.

A esta conclusión se llega después de revisar y analizar: Teorías, fotografías, documentos, entrevistas que sostienen la confirmación de las mismas. Del mismo modo para llegar a esta comprobación se buscan las conclusiones de cada uno de los análisis de las fotografías, de lo que se deduce que las 48 imágenes tienen un fuerte contenido feminista, validando la hipótesis planteada.

5.3 CONCLUSIONES GENERALES.

1. La realización de esta investigación, ratifica la hipótesis proyectada, ya que en el transcurso de estos 31 años se han realizado un total de 48 representaciones del cuerpo femenino, con enfoques feministas, las cuales incluyen a 16 fotografías españolas.
2. Se llegó al significado de cada una de las 48 imágenes fotográficas, a partir de la *creación de un método iconológico-feminista*, enfocado a elementos del lenguaje fotográfico, el cual permitió el análisis de las diversas fotografías recopiladas para esta investigación.
3. Se realizó una investigación, que permitió conocer las fotografías que abordan la temática del cuerpo femenino desde una perspectiva feminista, desarrolladas por fotografías españolas, desde 1980 hasta 2011.
4. Se analizó el significado iconográfico, iconológico y feminista que tienen esta clase de imágenes del cuerpo femenino.
5. Se reunió y clasificó a las fotografías que han desarrollado su trabajo sobre representaciones del cuerpo femenino, bajo parámetros de selección elaborados de acuerdo a las hipótesis propuestas⁵²⁹.
6. El tema se delimitó estableciendo cinco parámetros de selección, para escoger a las fotografías españolas que fueron los siguientes⁵³⁰:
7. En base a los parámetros ya establecidos se adecuan a ellos, diez y seis fotografías, las cuales son: Ouka Leele, Mireia Sentís, Ana Torralva, Ana Casas, Isabel Muñoz, Concha Prada, Begoña Montalbán, Julia Montilla, Julia Galán, Patricia Dauder, Andrea Costas, Naia Del Castillo, Ana Matey, Isabel Tallos, Ixone Sabada y Laura Torrado.
8. De estas fotografías se investigó su biografía y su obra detalladamente. De esta revisión se deduce que la gran mayoría de fotografías son artistas multidisciplinares, es decir, utilizan también otros medios audiovisuales y

⁵²⁹ Las conclusiones 2, 3, 4 y 5 son la respuesta a los objetivos de la investigación que se pueden ver en la página 34.

⁵³⁰ Esos parámetros se explican detalladamente en la página 138 de este trabajo.

artísticos para complementar su obra; los más comunes son la escultura, instalación y performance.

9. Igualmente se han involucrado con el campo de la docencia, dando clases en instituciones educativas, aportando sus conocimientos y experiencia a futuras generaciones.
10. Se realizó el análisis de tres fotografías de cada fotógrafa, ya que se pretendía establecer puntos y relaciones comunes a partir de tres imágenes, con las que se pueda observar una secuencia y un aporte válido, que permita un análisis que funcione en la verificación o rechazo de la hipótesis.
11. Se establecieron los siguientes pasos para analizar las 48 imágenes:
 - Evolución de la obra de la artista respecto a planteamientos feministas.
 - Análisis Pre-Iconográfico.
 - Análisis Iconográfico.
 - Análisis Iconológico.
 - Análisis Feminista.

12. Estos cinco puntos permitieron verificar la hipótesis propuesta al comienzo de este trabajo, con lo que se comprueba el enunciado planteado al comienzo de esta investigación, que es el siguiente:

A lo largo de los últimos 30 años las fotógrafas españolas han creado imágenes del cuerpo femenino, teniendo en cuenta un enfoque feminista. Estas representaciones del cuerpo femenino realizadas por fotógrafas españolas están dejando atrás los estereotipos que se han establecido en el transcurso de la historia de la fotografía, como son la idealización y objetualización del cuerpo femenino.

13. Esta hipótesis se confirma, ya que en las fotografías analizadas se observa lo siguiente:

- Las fotografías no siguen un modelo establecido, ni estereotipado de la forma como representan su cuerpo. En lugar de esto se enfocan en experiencias vividas, de cómo sienten su cuerpo y lo ven.
- No buscan ser encasilladas ni etiquetadas como artistas feministas; sin embargo establecen una lectura de este tipo en estas imágenes, donde convergen nuevas propuestas para el desarrollo del lenguaje visual, en este caso específico, la fotografía, y la manera en que se representa el cuerpo femenino.
- Hay un cambio evidente en la representación del cuerpo, que involucra la mirada femenina, es decir, que se da el paso de dejar de ser el objeto de la fotografía, a pasar a ser *sujeto*, tanto en la creación como en la representación, siendo esta representación subjetiva, personal y no idealizada.

CAPÍTULO 6.

FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN.

Este último apartado es importante, es una invitación a seguir con el tema de investigación propuesto desde otros ámbitos y perspectivas, con lo que se podría generar un sólido campo de investigación sobre el tema, fortaleciéndolo, para que no caiga en el olvido y se consoliden las distintas contribuciones de futuras líneas de investigación. Se propone lo siguiente:

Realizar proyectos *teóricos-prácticos*, es decir, proponer actividades, exposiciones, talleres que involucren la fotografía relacionada con el cuerpo femenino, desde un ámbito donde se incluya un nivel práctico, pero que al mismo tiempo se relacione y no se descuide el campo teórico.

Igualmente se quiere reseñar algunas sugerencias de lo que podrían ser investigaciones futuras, relacionadas al tema propuesto:

- Realizar un análisis específico acerca de cada estudio publicado.
- Historia de las fotografías españolas, desde los inicios de la fotografía en el país.
- Análisis iconológico de la obra de cada fotografía española.
- Clasificación de las fotografías teniendo en cuenta diferentes géneros de la fotografía como: documental, arte, moda, publicidad.
- Escribir un artículo científico del tema en cuestión, y publicarlo en la revista de la Facultad de Ciencias de Información.
- Establecer algunos parámetros, con los que se pueda pensar modificar la tesis en lo referente a su redacción, con el fin de escribir un libro del tema.
- Crear un grupo de investigación que se enfoque en el tema de la fotografía feminista.
- Abordar el tema desde un lugar o país diferente, como puede ser Latinoamérica, y Colombia, específicamente.

En lo referente a la labor práctica del tema, organizar talleres, encuentros y conferencias, que desemboquen en la realización de una exposición del tema.

CAPITULO 7.

BIBLIOGRAFÍA.

8.1 BIBLIOGRAFÍA METODOLOGÍA CUALITATIVA

- BAPTISTA LUCIO, PILAR. FERNANDEZ COLLADO, CARLOS. HERNANDEZ SAMPIERI, ROBERTO. *Metodología de la investigación*. México. McGraw-Hill. 2010
- BARDIN, LAURENCE. *El análisis de Contenido*. Madrid. Ediciones Akal. 1977.
- BRIONES, GUILLERMO. *Metodología de la investigación cualitativa*. Santiago. Centro Iberoamericano de Educación a Distancia. 2001.
- CASTRO BONILLA, ELSY. RODRIGUEZ SEHK, PENELOPE. *Más allá del dilema de los métodos: La investigación en ciencias sociales*. Bogotá. Editorial Norma. 1997.
- GIL FLORES, JAVIER. GARCÍA JIMÉNEZ, EDUARDO. RODRÍGUEZ GÓMEZ, GREGORIO. *Metodología de la Investigación Cualitativa*. Archidona (Málaga).Aljibe. 1999.
- PATTON, M. *Qualitative evaluations methods*. Beverly Hills. Sage Publications. 1980.
- PORCHER, LOUIS. *La fotografía y sus usos pedagógicos*. Buenos Aires. Editorial Kapelusz. 1977.
- REBORATTI, CARLOS. CASTRO, HORTENSIA. *Estado de la cuestión y análisis crítico de textos: guía para su elaboración*. Buenos Aires. Grupo Editor Latinoamericano.1989.
- SANDOVAL CASILIMAS, CARLOS. *Investigación Cualitativa*. Bogotá. Corcas Editores. 1997
- WALKER, MELISSA. *Cómo escribir trabajos de investigación*. Barcelona. Gedisa, 2007.

8.2 BIBLIOGRAFÍA METODOLOGÍA FEMINISTA:

- ALCOFF, LINDA. POTTER, ELIZABETH. *Feminist epistemologies*. Londres. Routledge. 1993.
- BARTRA, ELI. *Debates en torno a una metodología feminista*. México DF. Universidad Autónoma Metropolitana. 1998.
- ESTRADA, ÁNGELA MARÍA. MILLÁN, CARMEN. *Pensar en género. Teoría y prácticas para nuevas cartografías del cuerpo*. Bogotá. Editorial. Pontificia Universidad Javeriana. 2004.
- HARDING, SANDRA. *Feminism and methodology*. Bloomington, Indiana University Press. 1987.
- HEE PEDERSEN, CHRISTINA. *Nunca antes me habían enseñado eso. Capacitación feminista*. Lima. Lilith Ediciones. 1988.
- MIES MARIA. *Towards a methodology for feminist research*. Fryman y Burgess. 1999.
- OZIEBLO, BÁRBARA. RIVERA, MARÍA MILAGROS. *Conceptos y metodología en los estudio sobre la mujer*. Málaga. Universidad de Málaga. 1993.
- REINHARZ, SHULAMIT. *Experiential analysis: a contribution to feminist research. Theories of woman studies*. Londres. Editorial G. Bowles, Duelliklein Routledge, Paul Kegan. 1983.
- REINHARZ, SHULAMIT. *Feminist methods in social research*. New York. Oxford University Press. 1992.

8.3 BIBLIOGRAFÍA FEMINISTA:

- ALARIO TRIGUEROS, MARÍA TERESA. *Arte y feminismo*. Donostia-San Sebastián. Nerea. 2008.
- ALIAGA, JUAN VICENTE. *Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX*. Madrid. Nerea. 2004.
- ALIAGA, JUAN VICENTE. *Orden fálico: androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Tres Cantos (Madrid): Akal. 2007.

- AMORÓS, CELIA. DE MIGUEL, ANA. *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. Vol. 1, De la Ilustración al segundo sexo*. Madrid. Minerva Ediciones. 2005.
- AMORÓS, CELIA. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona Anthropos. 1991.
- ARIÑO VERDÚ AMPARO. *Mujeres en la historia del pensamiento... [et al.] ; Rosa Ma. Rodríguez Magda (ed.)* Barcelona. Anthropos. 1997.
- BEAUVOIR, SIMONE DE. *El segundo sexo vol. 1, Los hechos y los mitos*. Buenos Aires. Siglo Veinte. 1975.
- BEGUIRISTAIN, MARÍA TERESA. *Aportaciones del movimiento feminista al arte contemporáneo*. En *Crítica cultural y creación artística: coloquios contemporáneos*. Valencia. Consejería de Cultura, Educación y Ciencia, Dirección General de Promoción Cultural, Museos y Bellas Artes. 1998.
- BENHABIB, SEYLA. *El ser y el otro en la ética contemporánea: feminismo, comunitarismo y posmodernismo*. Barcelona. Gedisa. 2006.
- BIREN, JOAN E. *Seeing women: 100 years of women's photography*. Trumansburg, N.Y. Crossing Press. 1983.
- BORNAY, ERIKA. *Arte se escribe con M de mujer*. Barcelona. Sd. 2009.
- BORNAY, ERIKA. *Las hijas de Lilith*. Madrid. Cátedra, D.L.1990.
- BORZELLO, FRANCES. *World of our own: women as artists*. London. Thames and Hudson. 2000.
- BOURDIEU, PIERRE. *La dominación masculina*. Barcelona. Anagrama. 2005.
- BRAIDOTTI, ROSI. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*. Barcelona. Gedisa. 2004.
- BUTLER, CORNELIA. MARK, LISA GABRIELLE. *WACK! : Art and the feminist revolution*. Los Angeles. Museum of Contemporary Art. Cambridge, MIT Press. 2007.
- BUTLER, CORNELIA. SCHWARTZ, ALEXANDRA. ADLER, ESTHER. *Modern women: Women artists at the Museum of Modern Art*. New York. Editorial Art Publishers. 2010.
- BUTLER, JUDITH. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. México. Paidós. 2001.
- CABRERA BOSCH, ISABEL. FOLGUERA, PILAR. *El feminismo en España: dos siglos de historia*. Madrid. Pablo Iglesias. 1988.

- CARSON, FIONA. PAJACZKOWSKA, CLAIRE. *Feminist visual culture*. New York. Routledge, Edinburgh University Press. 2001. CHADWICK, WHITNEY. *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona. Ed. Destino. 1992.
- CHICAGO, JUDY. *Beyond the flower: the autobiography of a feminist artist*. New York. Viking. 1996.
- CIBREIRO, ESTRELLA. *Palabra de mujer: hacia la reivindicación y contextualización del discurso feminista español*. Madrid. Fundamentos, D.L. 2007.
- CORDERO REIMAN, KAREN. SAENZ, INDA. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México. Universidad Iberoamericana. Universidad Autónoma de México. 2007.
- DE LA BARRE, POUILLAIN. *De la igualdad de ambos sexos*. 1673.
- DIEGO OTERO, ESTRELLA DE. *El andrógino sexuado: eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid. Visor. 1992.
- DIJKSTRA, BRAM. *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid. Debate; Barcelona: Círculo de lectores. 1994.
- DUNCAN, CAROL. *The aesthetics of power: essays in critical art history*. Cambridge. University Press. 1993.
- ECKER, GISELA. BRÜKNER JUTTA. *Estética feminista*. Barcelona. Icaria. 1986.
- FISHER STERLING, SUSAN. *Mujeres Artistas. National Museum of Women in the Arts*. Abbeville Press y Ediciones Cátedra. 1995.
- FRASER, NANCY. *Unruly practices: power, discourse and gender in contemporary social theory*. Cambridge: Polity. 1989.
- GIRALDO ESCOBAR, SOL ASTRID. *Cuerpo de mujer: Modelo para armar*. Medellín. La Carreta Editores. 2010.
- GREER, GERMAINE. *La carrera de obstáculos: vida y obra de las pintoras antes de 1950*. Colmenar Viejo (Madrid). Bercimuel. 2005.
- GREER, GERMAINE. *La mujer completa*. Barcelona. Kairós. 2000.
- HEARTNEY, ELEANOR. NOCHLIN, LINDA. POSNER, HELAINE. PRINCENTHAL, NANCY. SCOTT, SUE. *After the revolution: women who transformed contemporary art*. Munich. Prestel. 2007.
- IBIZA I OSCA, VICENT. *Obra de mujeres artistas en los museos españoles: guía de pintoras y escultoras: 1500-1936*. Valencia. Centro Francisco Tomas y Valiente, UNED. 2006.

- IRIGARAY, LUCE. *Espéculo de la otra mujer*. Tres Cantos (Madrid). Akal, D.L. 2007.
- JASSO, KARLA. *Arte, tecnología y feminismo. Nuevas figuraciones simbólicas*. México D.F. Universidad Iberoamericana. 2008
- KRISTEVA, JULIA. *El genio femenino: la vida, la locura, las palabras*. 1., Hannah Arendt. Buenos Aires. Paidós. 2000.
- LAURETIS, TERESA DE. *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*. Madrid. Cátedra: Universidad de Valencia: Instituto de la Mujer. 1992.
- LAURETIS, TERESA DE. *Diferencias: etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid. horas y horas. 2000.
- LOPEZ FERNANDEZ CAO, MARIAN. *La creación artística: un difícil sustantivo femenino*. Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria (pp. 13-47). Madrid. Narcea. 2000.
- LÓPEZ PARDINA, TERESA. *De Simone de Beauvoir a Judith Butler: el género y el sujeto*. Madrid. Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid. 2002.
- MARTINEZ-COLLADO, ANA. *Tendencias. Perspectivas feministas en el arte actual*. Murcia. Cendeac. 2005.
- MAYAYO, PATRICIA. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid. Cátedra, Ensayos Arte Cátedra. 2003.
- MIES, MARÍA. *Patriarchy and accumulation on a world scale: women in the international division of labour*. Londres. Zed Books. 1994.
- MIES, MARÍA. VANDANA, SHIVA. *La praxis del ecofeminismo: biotecnología, consumo y reproducción*. Barcelona. Icaria. 1998.
- MILL, JOHN STUART. *Sobre la libertad*. Madrid. Alianza Editorial. 2005.
- MOLINARO, NINA L. TUSQUETS, ESTHER. *Foucault, feminism, and power*. London. Associated University Presses. 1991.
- MOORE, SYLVIA. *Yesterday and tomorrow: California women artists*. New York. Midmarch Arts Press. 1989.
- MUÑOZ LÓPEZ, PILAR. *Mujeres españolas en las artes plásticas: pintura y escultura*. Madrid. Síntesis. 2003.
- NEAD, LYNDIA. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid Editorial Tecnos. 1998.

- NOCHLIN, LINDA. *Women, art and power: and other essays*. Boulder (Colorado). Oxford. 1989.
- O'NEILL, MAGGIE. *Adorn, culture, and feminism*. London. Thousand Oaks, Sage Publications. 1999.
- PHELAN, PEGGY. RECKITT, HELENA. *Arte y feminismo*. Londres. Phaidon. 2005.
- PERRY, GILL. *Difference and excess in contemporary art: the visibility of women's practice*. Malden. Blackwell. 2005.
- PHELAN, PEGGY. RECKITT, HELENA. *Arte y feminismo*. Londres. Phaidon. 2005.
- POLLOCK, GRISELDA. *Vision and difference: femininity, feminism and histories of art*. Londres. Editorial Routledge. 1988.
- PORQUERES, BEA. *La biografía como forma de aproximación a las artistas del pasado*.
- PORQUERES, BEA. *Reconstruir una Tradición. Las artistas en el mundo occidental*. Madrid. horas y HORAS. 1994.
- RODRÍGUEZ MAGDA, ROSA MARÍA. *Femenino fin de siglo: la seducción de la diferencia*. Barcelona. Anthropos. 1994.
- SANAHUJA, MARIA ENCARNA. *Cuerpos sexuados, objetos y prehistoria*. Madrid. Ediciones Cátedra. Universidad de Valencia. Instituto de la Mujer. 2002.
- SAURET, TERESA. *Historia del Arte y las Mujeres*. Málaga. Universidad de Málaga. 1996.
- SERRANO DE HARO, AMPARO. *Modelos de Mujer. Mujeres en el arte. Espejo y realidad*. Barcelona. Plaza y Janes. 2000.
- V.V.A.A. *The power of feminist art. The American movement of the 1970s, history and impact*. Nueva York. Editado por Norma Broude and Mary Garrard. 1994.
- VALCÁRCEL, AMELIA. *Reivindicar el Feminismo Teorizar la Igualdad*. Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid. 1998.
- VENTURA, LOURDES. *La tiranía de la belleza. Las mujeres ante los modelos estéticos*. Modelos de Mujer. Madrid. Plaza y Janés Editores. 2000.
- WOLLSTONECRAFT, MARY. *Vindicación de los derechos de la mujer*. Edición de Isabel Burdiel. Madrid. Cátedra: Instituto de la Mujer, D.L. 1994.
- WITTIG, MONIQUE. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona. Madrid. Egales. 2006.

- WOOLF, VIRGINIA. *Una habitación propia*. Madrid. Seix Barral. 2002.

8.4 BIBLIOGRAFÍA DE FOTOGRAFÍA GENERAL:

- BAQUÉ, DOMINIQUE. *La fotografía plástica: un arte paradójico*. Barcelona. Gustavo Gili. 2003.
- BARTHES, ROLAND. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1982.
- BATCHEN, GEOFFREY. *Arder en deseos, la concepción de la fotografía*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 2004.
- BACHELARD, GASTON. *La poética del Espacio*. México. Fondo de Cultura Económica, 1965.
- BENJAMIN, WALTER. *Sobre la fotografía*. Valencia. Pre-Textos. 2008.
- BERGER, JOHN. *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 2006.
- CARRERO DE DIOS, MANUEL. *Historia de la fotografía española*. Girona. CCG, 2001. CEA, ANTONIO GUTIÉRREZ. ORTIZ GARCÍA, CARMEN. SÁNCHEZ-CARRETERO, CRISTINA. *Maneras de mirar: lecturas antropológicas de la fotografía*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 2005.
- CERTAMEN DE FOTOGRAFÍA INJUVE. *Fotografía Injuve: Catálogo Exposición 2006*, Círculo de Bellas Artes, Madrid. Madrid. 2006.
- COLOMA MARTÍN, ISIDORO. *La forma fotográfica: a propósito de la fotografía española desde 1839 a 1939*. Málaga. Universidad: Colegio de Arquitectos. 1986.
- COSTA, JOAN. *La fotografía: entre sumisión y subversión*. México. Trillas. Sigma. 1991.
- COSTA, JOAN. *El lenguaje fotográfico*. Madrid. Ibérico Europea de Ediciones. 1977.
- DÍEZ, RICARDO. DE SAJA JOSÉ ANTONIO. *Conceptos técnicos para fotografía artística*. Madrid. Arte fotográfico. 1981.
- DUBOIS, PHILIPPE. *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Barcelona. Paidós. 1994.
- FONTCUBERTA, JOAN. *Estética fotográfica: selección de textos*. Barcelona. Gustavo Gili. 2003.

- FONTCUBERTA, JOAN. *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona. Gustavo Gili.1998.
- FONTCUBERTA, JOAN. NEWHALL, BEAUMONT. *Historia de la fotografía: desde sus orígenes hasta nuestros días; Introducción a la fotografía española*. Barcelona. Gustavo Gili.1983.
- GÓMEZ ISLA, JOSÉ. *Fotografía de creación*. Hondarribia (Guipúzcoa).Nerea. 2005.
- KRAUSS, ROSALIND. *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona. Gustavo Gili. 2002.
- LÓPEZ MONDÉJAR, PUBLIO. *Historia de la fotografía en España*. Barcelona. Lunwerg. 1997.
- MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. *Cuatro direcciones: fotografía contemporánea española: 1970-1990, Catálogo de la exposición*. Madrid. Lunwerg.1991.
- OLIVARES, ROSA. *100 Fotógrafos Españoles = 100 Spanish Photographers*. Madrid. Exit. 2005.
- SILVA, ARMANDO. *Álbum de familia: La imagen de nosotros mismos*. Medellín. Universidad de Medellín, 2012.
- SONTAG, SUSAN. *Sobre la fotografía*. Madrid. Alfaguara. 2007.
- TAUSK, PETR. *Historia de la fotografía en el siglo XX: de la fotografía artística al periodismo gráfico*. Barcelona. Gustavo Gili. 1978.
- YÁÑEZ POLO, MIGUEL ÁNGEL. *Diccionario histórico de conceptos, tendencias y estilos fotográficos (desde 1839 hasta nuestros días)*. Sevilla. Sociedad de Historia de la Fotografía Española.1994.

8.5 BIBLIOGRAFÍA DE FOTOGRAFÍA FEMENINA:

- CARABIAS ÁLVARO, MÓNICA. *Códigos para la autorepresentación femenina en la fotografía española de los 90*. En Geografías de la mirada: género, creación artística y representación. Marián López F. Cao (ed.) Madrid. Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid. Asociación Cultural A-Mudayna. 2001.
- FREUND, GISÈLE. *El mundo y mi cámara*. Barcelona. Ariel, 2008.

- FUNDACIÓN ARTE Y TECNOLOGÍA. SALAS DE EXPOSICIONES DE TELEFÓNICA. *Mujeres: 10 fotografías: 50 retratos*. Tarazona Foto 1994. Claustro de la Catedral de Tarazona, 15 de julio- 28 de agosto de 1994. Madrid.1994.
- MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO "ESTEBAN VICENTE". *Miradas de mujer: 20 fotografías españolas*. Segovia. 2005.
- MOORE, CATRIONA. *Indecent exposures: twenty years of Australian feminist photography*. St Leonards. Allen & Unwin in association with the Power Institute of Fine Arts. 1994.
- MULET, MARÍA JOSÉ. *Sobre el papel de la mujer en la fotografía mallorquina (1840-1880)*. Málaga. Servicio de Publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga (CEDMA), 2001-2002.
- ROSENBLUM, NAOMI. *A history of women photographers*. New York. Abbeville Press. 2000.
- SOLOMON-GODEAU, ABIGAIL. *Género, diferencia y desnudo fotográfico*. En *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 2001.
- SOUGEZ, MARIE-LOUP. *Historia general de la fotografía*. Madrid. Cátedra. 2004.
- SOUGEZ, MARIE-LOUP. *La Mujer en la fotografía española. La mujer en el arte español*. VIII Jornadas de Arte. Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", Centro de Estudios Históricos, C.S.I.C. Madrid. Al puerto. 1997.
- WILLIAMS, VAL. *Women photographers: the other observers, 1900 to the present*. London. Virago.1986.

8.6 BIBLIOGRAFÍA DE ICONOGRAFÍA:

- KOSSOY, BORIS. *Fotografía e historia*. San Pablo. Ateliê Editorial. 2001.
- MARZAL FELICI, JOSÉ JAVIER. *Cómo se lee una fotografía: interpretaciones de la mirada*. Madrid. Signo e imagen. 2007
- PANOFKY, ERWIN. *El significado en las artes visuales*. Madrid. Alianza Editorial.1979.
- PANOFKY, ERWIN. *Estudios sobre iconología*. Madrid. Alianza Editorial. 1972.
- WOODFORD, SUSAN. *Cómo mirar un cuadro*. Barcelona. Editorial Gustavo Gil.1985.

8.7 BIBLIOGRAFÍA DEL CUERPO:

- ASENSIO, PACO. KLICZKOWSKI, HUGO. *Desnudos femeninos idea y concepto*. Barcelona. Vértigo Ediciones. 2003.
- BELTING, HANS. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires. Katz Editores. 2007.
- CLARK, KENNETH. *El desnudo: Un estudio de la forma ideal*. Madrid. Editorial Alianza. 1981.
- FOUCAULT, MICHEL. *Historia de la sexualidad. Tom. 1, La voluntad de saber*. México. Siglo XXI. 1992.
- GIRALDO ESCOBAR, SOL ASTRID. *Cuerpo de mujer: Modelo para armar*. Medellín. La Carreta Editores. 2010.
- PÉREZ GAULI, JUAN CARLOS. *El cuerpo en venta: relación entre arte y publicidad*. Madrid. Cátedra, D.L. 2000.
- HOPE, TERRY. *El cuerpo y la fotografía*. Madrid. Siruela Ediciones. 1996.
- LACAN, JACQUES. *La relación de objeto*. Buenos Aires. Paidós. 2001.
- MAURICE, MERLEAU-PONTY. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona. Editorial Planeta-Agostini. 1985.
- MICHAUD, YVES. *Visualizaciones. El cuerpo y las artes visuales*. En *Historia del Cuerpo III, Las mutaciones de la mirada, el siglo XX*. Madrid. Taurus. 2005.
- PÉREZ, DAVID. *La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Barcelona. Gustavo Gili. 2004.
- PERNIOLA, MARIO. *Entre vestido y desnudo*. En *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Vol. 2. Madrid. Taurus. 1990.
- PULTZ, JOHN. *La fotografía y el cuerpo*. Londres. Weidenfeld & Nicholson. 1995.
- RAMIREZ, JUAN ANTONIO. *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid. Ediciones Siruela. 2003.
- VIGARELLO, GEORGES. *Historia de la belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días*. Buenos Aires. Nueva Visión. 2005.

8.8 TESIS DOCTORALES:

- ESCOHOTADO GIL, SANDRA. *Autorretrato, arte y mujer*. Madrid. Facultad del Bellas Artes, Departamento de Pintura, Universidad Complutense de Madrid. 2005.

- GARCÍA RODERO, CRISTINA. *La fotografía, documento social y arte*. Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid. 1981.
- GOMEZ REDONDO, MARIA JOSE. *El objeto fotográfico: La fotografía como representación*. Madrid. Facultad del Bellas Artes, Departamento de Pintura, Universidad Complutense de Madrid. 1994.
- MARCOS MOLANO, MARÍA DEL MAR. *Estética de la fotografía publicitaria en España: 1975.1995*. Madrid. Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I. Universidad Complutense de Madrid. 1996.
- ROMERO PEREZ, ROSALIA. *En torno al pensamiento crítico: Michael Foucault y la teoría feminista*. Madrid. Facultad de Filosofía, Universidad Complutense de Madrid. 1996.

8.9 ARTÍCULOS DE REVISTA E INTERNET:

- ARTE, INDIVIDUO Y SOCIEDAD. MARQUEZ, PATRICIA. *Cuerpo y arte corporal en la posmodernidad: las mujeres visibles*. Madrid. Vol. 14. Enero-Diciembre. 2002.
- REVISTA DE ANTROPOLOGÍA EXPERIMENTAL. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, MARÍA JOSÉ. LARA LÓPEZ, EMILIO LUIS. *Historia de la fotografía en España. Un enfoque desde lo global hasta lo local*. Número tres. 2003. Última visita 06-06-2009.
<http://www.cerdayrico.com/contraluz/numero01/17%20HISTORIA%20DE%20LA%20FOTOGRAF%C3%8DA%20EN%20ESPA%C3%91A.pdf>
- REVISTA DE OBSERVACIONES FILOSÓFICAS. FEBRER, NIEVES. *Arte de género: cuerpos profanados y fenómenos andróginos*. Número 9. 2009.
- REVISTA DE SOCIOLOGÍA. MARTINEZ, ANA. *La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas*. Barcelona. N 73, Mayo-Agosto de 2004.
- REVISTA VENEZOLANA DE ESTUDIOS DE LA MUJER. HERNANDEZ, CARMEN. *Lo femenino en el arte: una forma de conocimiento*. Número 27, Volumen 11, 2006. http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-37012006000200004&lng=es&nrm=iso>. ISSN 1316-3701.
- THEMATA, REVISTA DE FILOSOFIA. PUELLES ROMERO, LUIS. *Interiores del alma: lo íntimo como categoría estética*. Número 22.1999.

8.10 BIBLIOGRAFÍA DE LOS SITIOS WEB DE FOTOGRAFÍA:

- Asociación de Galería de Madrid. Última Visita: 01-03-2013.
<http://www.artemadrid.com>
- Data bank on photographic literature. Última Visita: 01-03-2013.
<http://www.schaden.com/photolit/index.html>
- Entre fotos. Asociación para la promoción y divulgación de la fotografía. Última Visita: 01-03-2013.
<http://www.entrefotos.net/>
- European Society for the history of Photography. Última Visita: 01-03-2013.
<http://www.donau-uni.ac.at/en/departament/bildwissenschaft/partnerlinks/eshph/index.php>
- Fotógrafas pioneras de Cataluña. Última Visita: 06-06-2009.
http://www10.gencat.net/probert/catala/exposicio/ex11_fotopionera2gil.htm
- Fotografía, promoción del arte. Última Visita: 01-03-2013.
<http://www.mcu.es/promoArte/CE/Fotografia/Fotografia.html>
- Instituto de la Juventud. Última Visita: 01-03-2013.
<http://www.injuve.mtas.es/injuve/contenidos.type.action?type=668105859&menuId=668105859>
- Guía de la fotografía Artística en España. Última Visita: 01-03-2012.
<http://www.fotoguia.es/ControlLogin>
- Photo España. Última Visita: 01-03-2013.
<http://www.phedigital.com/>
- Real Sociedad Fotográfica. Última Visita: 01-03-2013.
<http://www.rsf.es/>
- Revista PhotoVision. Última Visita: 01-03-2013.
<http://www.photovision.es/photovision/portada/index2.html>

8.11 Sitios Web de las fotografías:

- CASAS, ANA. Última Visita: 01-03-2013.
<http://www.anacasasbroda.com/>
- DEL CASTILLO, NAIA. Última Visita: 01-03-2013.
<http://www.naiadelcastillo.com/>
- GALAN, JULIA. Última Visita: 01-03-2013.
<http://www.juliagalan.com/>
- LEELE, OUKA. Última Visita: 01-03-2013.
<http://www.oukaleele.com/>
- MONTALBAN, BEGOÑA. Última Visita: 01-03-2013.
<http://www.begonamontalban.com/>
- MONTILLA, JULIA. Última Visita: 01-03-2013.
<http://www.juliamontilla.com/>
- MUÑOZ, ISABEL. Última Visita: 01-03-2013.
<http://www.isabelmunoz.es/>
- PRADA, CONCHA. Última Visita: 01-03-2013.
<http://www.conchaprada.com/>
- TALLOS, ISABEL. Última Visita: 01-03-2013.
<http://www.isabeltallos.com/>
- TORRADO, LAURA. Última Visita: 01-03-2013.
<http://lauratorrado.net/home.htm>

CAPÍTULO 8.

ANEXOS.

9.1 CUADROS DE LA METODOLOGÍA FEMINISTA.

Cuadros tomados de *Reflexiones sobre los dilemas de la investigación feminista*. De Linda Mc Dowell. En *Pensar en género. Teoría y prácticas para nuevas cartografías del cuerpo*. Carmen Millán. Ángela María Estrada. Editoras académicas. Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana 2004.

CUADRO 1. PARALELO ENTRE LAS AFIRMACIONES DE LOS MÉTODOS DE INVESTIGACIÓN.

LOS MÉTODOS ACOSTUMBRADOS AFIRMAN SER (O ESTAR)	UN MÉTODO ALTERNATIVO RECONOCERÍA QUÉ ES
Exclusivamente racionales en el manejo de la investigación y del análisis de los datos.	Una mezcla de fenómenos racionales fortuitos e intuitivos en la investigación y en el análisis.
Científicos	Preciso pero creativo.
Orientados hacia estructuras cuidadosamente definidas.	Orientado hacia el proceso.
Completamente impersonales.	Personales.
Orientados hacia la predicción y el control de los eventos y las cosas.	Orientado hacia la comprensión de los fenómenos.
Interesados en la validación de los hallazgos de la investigación por los expertos.	Interesado en la importancia de los hallazgos de la investigación para el académico y para las comunidades que los puedan emplear.
Objetivos.	Una mezcla de orientaciones objetivas y subjetivas.
Capaces de producir principios generalizados.	Capaz de producir explicaciones específicas.
Interesados en eventos y procedimientos reproducibles.	Interesado en fenómenos únicos, aunque de incidencia frecuente.
Capaces de producir análisis acabados de un problema de investigación.	Limitado a producir descubrimientos parciales de eventos en curso.
Interesados en abordar problemas con conceptos predefinidos.	Interesado en generar conceptos in vivo, dentro del terreno mismo.

Fuente: S. Reinharz, "Experiential Analysis: A contribution to feminist research", *Theories of Woman Studies*, Eds. G. Bowles y R. Duelli-Klein. Londres: Routledge and Paul Kegan, 1983. P 168 cuadro 11.1.

CUADRO 2. COMPARACIÓN ENTRE MÉTODOS CONVENCIONALES Y MÉTODOS DE INVESTIGACIÓN FEMINISTA.

	CONVENCIONAL PATRIARCAL	O ALTERNATIVO O FEMINISTA.
Unidades de estudio.	Predefinidas, conceptos operacionalizados y formulados como hipótesis.	Eventos naturales enmarcados en sus contextos presentes.
Agudeza del enfoque	Restringida, especializada y restrictiva específica.	Amplia e incluyente.
Tipo de datos	Informes de actitudes y acciones, como se presentan en cuestionarios, entrevistas y archivos.	Sentimientos, comportamientos, pensamientos, percepciones, acciones según se testimonian o se experimentan.

Tópico de estudio	Tema manipulable derivado de la bibliografía académica, seleccionado por su contribución potencial a la academia. En algunos casos, socialmente significativo.	Problema socialmente significativo, a veces relacionado con temas discutidos en la bibliografía académica.
Papel o investigación		
En relación con el entorno	Control deseado, intento de manejar las condiciones de la investigación.	Apertura, inmersión, estar sujeto al entorno y configurado por este.
En relación con los sujetos	Impersonal, distante.	Involucramiento, sentido de compromiso, participación y compartir la vida.
Como persona	Irrelevante.	Relevante, se espera que cambie durante el proceso.
Impacto en el/la investigador/a	Irrelevante.	Anticipado, registrado, reportado, valorado.
Implementación del método	Según el diseño, decidido a priori.	Método determinado por las características específicas del entorno establecido.
Criterio de validez	Prueba, evidencia, estadística e importancia: el estudio debe poderse reproducir y arrojar los mismos resultados para validar los hallazgos.	Alcance de conjunto, probabilidad, ejemplaridad, comprensión, receptividad a la experiencia de los lectores-sujetos; el estudio no se puede reproducir.
Papel de la teoría	Crucial como determinante del diseño de la investigación.	Surge de la implementación de la investigación.
Análisis de datos	Establecido con anterioridad, se basa en la lógica deductiva, se hace cuando todos los datos están "incluidos".	Se lleva durante el estudio, se basa en ideas que cambian a medida que avanza la investigación.
Manejo de los datos	Utilización de análisis estadísticos.	Creación de gésalts y patrones significativos.
Objetivos de la investigación	Probar las hipótesis.	Desarrollo de la comprensión a través de conceptos y descripciones surgidos del contexto.
Formato de presentación	Informe de investigación: reporte de las conclusiones en relación con las hipótesis formuladas con anterioridad o presentación de los datos obtenidos con los instrumentos.	Historia, descripción con conceptos emergentes que incluyen la documentación del proceso del descubrimiento.
Fracaso	Variaciones estadísticamente insignificantes.	Las dificultades del proceso ilustran el tema.
Valores	Las actitudes de los investigadores no se divulgan, ni se reconocen, tampoco se analizan; intentos de permanecer al margen de los valores, objetividad.	Las actitudes de los investigadores se describen y discuten, valores reconocidos, revelados y catalogados.
Papel del lector	Dirigido a la comunidad académica, evaluación del diseño de investigación, del manejo y los hallazgos.	Dirigido y comprometido con la comunidad académica y los usuarios; evaluación de la utilidad y la receptividad ante las necesidades observadas.

Fuente: S. Reinharz, "Experiential Analysis: A contribution to feminist research", Theories of Woman Studies, Eds. G. Bowles y R. Duelli-Klein. Londres: Routledge and Paul Kegan, 1983. Página 170-2 cuadro 11.4.

9.2 CUADRO DEL MÉTODO ICONOLÓGICO PLANTEADO POR ERWIN PANOFSKY.

HISTORIA DE LA TRADICIÓN.

Objeto de Interpretación	Acto de Interpretación	Bagaje para la Interpretación	Principio controlador de la Interpretación
<p>1. Contenido temático Primario o natural</p> <p>a. Fáctico</p> <p>b. Expresivo</p> <p>Constituyendo el mundo de los motivos artísticos.</p>	<p><i>Descripción Pre-Iconográfica</i></p> <p>Análisis pseudo formal</p>	<p><i>Experiencia práctica, (familiaridad con objetos y acciones).</i></p>	<p>Historia del Estilo: Objetos o acciones han sido expresadas por formas.</p>
<p>2. Contenido temático Secundario o convencional</p> <p><i>Imágenes</i></p> <p><i>Historias</i></p> <p><i>Alegorías</i></p>	<p><i>Análisis Iconográfico</i></p> <p>En el sentido más estrecho de la palabra.</p>	<p><i>Familiaridad con las fuentes literarias.</i></p> <p><i>Temas y conceptos específicos.</i></p>	<p>Historia de los Tipos: Temas o conceptos específicos expresados por objetos y acciones.</p>
<p>3. Significado intrínseco o contenido que constituye el mundo de los valores "simbólicos".</p>	<p><i>Interpretación iconográfica</i></p> <p>En un sentido más profundo. <i>Síntesis iconográfica</i></p>	<p><i>Intuición sintética, familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana, condicionadas por la psicología personal.</i></p>	<p>Historia de los Síntomas Culturales o símbolos, tendencias esenciales de la mente humana fueron expresadas por temas y conceptos específicos</p>

9.3 CUESTIONARIOS REALIZADOS A DISTINTAS FOTÓGRAFAS.

Los cuestionarios a continuación presentados se hicieron por medio del correo electrónico a las fotografías incluidas en la recopilación. Estos cuestionarios no siguieron la mismas preguntas, variaron un poco en el caso de Ana Casas y Naia del Castillo, ya que de ellas se requería una información particular de una fotografía o de una serie; como en el caso de Ana, donde se le pregunta solo por una imagen, cuál fue su técnica y su lugar de conservación. Para el caso de Naia, se le envía un cuestionario donde se le pregunta solamente por el desarrollo de su serie "Sobre la Seducción". En el caso de las otras fotografías se les envió un cuestionario general, el cual tenía siete preguntas, desde qué era la fotografía para ellas, si consideraban que existía una fotografía de carácter femenino, y en las últimas preguntas del cuestionario se les preguntaba por una serie o fotografía, que fue analizada en este trabajo. El mail con la entrevista se le envió a todas las fotografías y a continuación se muestran, tanto los contestados como los que no:

OUKA LEELE:

1. ¿Qué es la fotografía para ti?
2. ¿Qué tipo de fotografía desarrollas en tu trabajo?
3. ¿Piensas que hay una fotografía específicamente femenina?
4. ¿Crees que las mujeres han tenido un papel representativo en la fotografía española?
5. ¿Cómo ves el panorama actual de las fotografías españolas?
6. Quisiera preguntarte específicamente por tu fotografía titulada "Generoso encuentro con la belleza", que desarrollaste en 2007. ¿Cómo surge la idea de desarrollar esta imagen? ¿Qué significa el título? ¿Qué significa para ti esta fotografía y qué quieres transmitir con ella? ¿Crees que es una representación, que se podría considerar, critica la objetualización del cuerpo femenino?
7. ¿Crees que las fotografías españolas se han interesado por las representaciones del cuerpo femenino?

La fotógrafa no contestó los mails enviados.

MIREIA SENTIS:

1. ¿Qué es la fotografía para ti?
2. ¿Qué tipo de fotografía desarrollas en tu trabajo?
3. ¿Piensas que hay una fotografía específicamente femenina?
4. ¿Crees que las mujeres han tenido un papel representativo en la fotografía española?
5. ¿Cómo ves el panorama actual de las fotografías españolas?
6. Quisiera preguntarte específicamente por la serie "Máxima Audiencia". ¿Cómo surge la idea de desarrollar esta serie? ¿Qué significa el título? ¿Qué significa para ti esta serie y qué quieres transmitir con ella? ¿Crees que es una representación, que se podría considerar, critica la objetualización del cuerpo femenino?
7. ¿Crees que las fotografías españolas se han interesado por las representaciones del cuerpo femenino?

La fotógrafa no contestó los mails enviados.

ANA TORRALVA:

1. ¿Qué es la fotografía para ti?
2. ¿Qué tipo de fotografía desarrollas en tu trabajo?
3. ¿Piensas que hay una fotografía específicamente femenina?
4. ¿Crees que las mujeres han tenido un papel representativo en la fotografía española?
5. ¿Cómo ves el panorama actual de las fotografías españolas?
6. Quisiera preguntarte específicamente por tu fotografía titulada "Santa Águeda", que desarrollaste en 1987. ¿Cómo surge la idea de desarrollar esta imagen? ¿Qué significa el título? ¿Qué significa para ti esta fotografía y qué quieres transmitir con ella? ¿Crees que es una representación, que se podría, se podría considerar, critica la objetualización del cuerpo femenino?
7. ¿Crees que las fotografías españolas se han interesado por las representaciones del cuerpo femenino?

La fotógrafa no contestó los mails enviados.

ANA CASAS BRODA:

1. ¿Qué significa la fotografía "65 kilos", que está en Cuadernos de Dieta?

Es parte de todo el trabajo de Cuadernos de Dieta y significa la necesidad de mirarme a través de la fotografía y la escisión con mi cuerpo, la brecha entre mi percepción de mí y mi imagen corporal...Lo más sencillo es mandarte el textito que acabo de escribir como resumen para una revista:

CUADERNOS DE DIETA/ANA CASAS BRODA.

Llevé Cuadernos de Dieta desde 1986 hasta 1994. Empecé el primero a los veintiún años. Durante ocho años anoté absolutamente todo lo que comía y me tomaba fotos con regularidad. Estas fotos no fueron hechas para ser mostradas, son el resultado de un proceso íntimo, cerrado. Las tomaba guiada por la necesidad de mirarme, verificar los mínimos cambios que lograba con las dietas, explorar mi cuerpo desnudo desde ángulos que no me daba el espejo. Dan cuenta de la fisura entre mi cuerpo y su imagen, de la profunda necesidad de construir una imagen de mí misma. Y al mostrarlas, me permiten convertirme en observadora de esa grieta y transformarla en el tema de la obra. Estos cuadernos abren preguntas sobre la disociación entre la imagen y la experiencia, la perturbadora e inasible relación entre la fotografía y la realidad.

2. ¿Qué quieres transmitir con la misma?

Creo que se responde todo en el anterior texto, ¿no crees? No la hice para mostrarla, quería mirarme. Pero al mostrarla al público quiero hablar de esa brecha entre el cuerpo y la imagen que se describe en el texto de arriba. También en el texto de mi página web: www.anacasasbroda.com hablo más extensamente del proyecto.

3. ¿Qué técnica usaste para la elaboración de la fotografía?

Fotografía en color, negativo 35mm.

4. ¿Cuáles son sus dimensiones?

La he presentado de diferentes formas, pero en la exposición de Álbum medía: 1.10 cms por 2.10 cms aproximadamente.

5. ¿Lugar de conservación?

Está en una caja de la exposición. Otra copia en la bóveda del Museo Universitario del Chopo, de México.

ISABEL MUÑOZ:

1. ¿Qué es la fotografía para ti?
2. ¿Qué tipo de fotografía desarrollas en tu trabajo?
3. ¿Piensas que hay una fotografía específicamente femenina?
4. ¿Crees que las mujeres han tenido un papel representativo en la fotografía española?
5. ¿Cómo ves el panorama actual de las fotógrafas españolas?
6. Quisiera preguntarte específicamente por la serie "Burkina Faso", que desarrollaste en 1998. ¿Cómo surge la idea de desarrollar esta serie? ¿Qué significa el título? ¿Qué significa para ti esta serie y qué quieres transmitir con ella? Crees que es una representación, que se podría considerar, critica la objetualización del cuerpo femenino?
7. ¿Crees que las fotógrafas españolas se han interesado por las representaciones del cuerpo femenino?

La fotógrafa no contestó los mails enviados.

CONCHA PRADA:

1. ¿Qué es la fotografía para ti?

La fotografía es una forma de expresión.

2. ¿Qué tipo de fotografía desarrollas en tu trabajo?

No entiendo bien la pregunta, pero estoy trabajando el lenguaje de la abstracción.

3. ¿Piensas que hay una fotografía específicamente femenina?

No creo.

4. ¿Crees que las mujeres han tenido un papel representativo en la fotografía española?

En la fotografía española menos que en el panorama internacional, que desde los 70-80 ha sido el medio artístico de muchas mujeres artistas.

5. Quisiera preguntarte específicamente por la serie "Basuras Domésticas", que desarrollaste en 1996. ¿Cómo surge la idea de desarrollar esta serie? ¿Qué significa el título? ¿Qué significa para ti esta serie y qué quieres transmitir con

ella? ¿Crees que es una representación, que se podría considerar, critica la objetualización del cuerpo femenino?

Es una serie que hice en un momento determinado de mi desarrollo artístico, y con la cual estaba adentrándome en el lenguaje de la abstracción. Con esta serie desarrollo un catálogo de lo inevitable: las basuras domésticas, que como su nombre indica habla de las basuras y de lo doméstico, ambas situadas en el ámbito de lo privado, y en este sentido se puede relacionar con lo femenino. Mi intención no era tanto hablar de lo femenino, ni tampoco de la objetualización del cuerpo femenino, sino de LOS RESTOS. Coloqué estas imágenes en la estación de Renfe como reclamos publicitarios, mostrando así el choque de lo público y lo privado.

6.¿Crees que las fotógrafas españolas se han interesado por las representaciones del cuerpo femenino?

Creo que de forma explícita no ha sido el tema de las fotógrafas españolas, aunque si está inmerso de alguna manera en los discursos artísticos.

BEGOÑA MONTALBÁN:

1. ¿Qué es la fotografía para ti?

Para mí la fotografía es un método de interpretación y análisis, que archiva y a la vez participa con cada imagen en la creación de un sentido crítico y reflexivo de nuestro entorno y nuestra historia. Una herramienta de análisis de una potencia muy potente cuando se desarrolla bien.

2. ¿Qué tipo de fotografía desarrollas en tu trabajo?

A lo largo de veinte años mi trabajo ha tocado aspectos muy diferentes, pero por resumir, desde hace algunos años trabajo en proyectos fotográficos sobre los espacios y el poder e intento transmitir a través de la imagen los hechos y situaciones que en ellos se produjeron y cómo estos determinaron la vida de muchas personas.

3. ¿Piensas que hay una fotografía específicamente femenina?

Creo que hay fotografía hecha por mujeres, y muy buena por cierto, pero no específicamente femenina.

4. ¿Crees que las mujeres han tenido un papel representativo en la fotografía española?

Evidentemente no hasta los años 80. Quizás están más presentes en el mundo del arte, algo menos en el foto periodismo y por ejemplo siguen siendo invisibles como fotógrafas en el mundo de la moda.

5. ¿Cómo ves el panorama actual de las fotógrafas españolas?

Difícil pero emergente.

6. Para tu trabajo utilizas cámara análoga o digital, o ¿las dos? ¿Si utilizas cámara digital intervienes las fotos con algún programa informático? ¿Cuál?

Utilizo negativo en gran formato, medio y 35 mm, posteriormente lo escaneo y lo retoco con photoshop. Pero utilizo el programa como una cámara de gran formato, para corregir ángulos, etc. no intervengo en la imagen tomada de forma evidente. Ocasionalmente utilizo cámara digital.

JULIA MONTILLA:

1. ¿Qué es la fotografía para ti?
2. ¿Qué tipo de fotografía desarrollas en tu trabajo?
3. ¿Piensas que hay una fotografía específicamente femenina?
4. ¿Crees que las mujeres han tenido un papel representativo en la fotografía española?
5. ¿Cómo ves el panorama actual de las fotógrafas españolas?
6. Quisiera preguntarte específicamente por tu fotografía titulada "Detenido II", que desarrollaste en 1996. ¿Cómo surge la idea de desarrollar esta imagen? ¿Qué significa el título? ¿Qué significa para ti esta fotografía y qué quieres transmitir con ella? ¿Crees que es una representación, que se podría considerar, critica la objetualización del cuerpo femenino?
7. ¿Crees que las fotógrafas españolas se han interesado por las representaciones del cuerpo femenino?

La fotógrafa no contestó los mails enviados.

JULIA GALÁN:

1. ¿Qué es la fotografía para ti?
2. ¿Qué tipo de fotografía desarrollas en tu trabajo?
3. ¿Piensas que hay una fotografía específicamente femenina?
4. ¿Crees que las mujeres han tenido un papel representativo en la fotografía española?
5. ¿Cómo ves el panorama actual de las fotógrafas españolas?
6. Quisiera preguntarte específicamente por la serie "Hiriéndote 4", que desarrollaste en 2004. ¿Cómo surge la idea de desarrollar esta serie? ¿Qué significa el título? ¿Qué significa para ti esta serie y qué quieres transmitir con ella? ¿Crees que es una representación, que se podría considerar, critica la objetualización del cuerpo femenino?
7. ¿Crees que las fotógrafas españolas se han interesado por las representaciones del cuerpo femenino?

La fotógrafa no contestó los mails enviados.

PATRICIA DAUDER:

1. ¿Qué es la fotografía para ti?
2. ¿Qué tipo de fotografía desarrollas en tu trabajo?
3. ¿Piensas que hay una fotografía específicamente femenina?
4. ¿Crees que las mujeres han tenido un papel representativo en la fotografía española?
5. ¿Cómo ves el panorama actual de las fotógrafas españolas?
6. Quisiera preguntarte específicamente por la serie "Identidades", en qué año la desarrollaste. ¿Cómo surge la idea de desarrollar esta serie? ¿Qué significa el título? ¿Qué significa para ti esta serie y qué quieres transmitir con ella? ¿Crees que es una representación, que se podría considerar, critica la objetualización del cuerpo femenino?
7. ¿Crees que las fotógrafas españolas se han interesado por las representaciones del cuerpo femenino?

La fotógrafa no contestó los mails enviados.

ANDREA COSTAS:

1. ¿Qué es la fotografía para ti?
2. ¿Qué tipo de fotografía desarrollas en tu trabajo?
3. ¿Piensas que hay una fotografía específicamente femenina?
4. ¿Crees que las mujeres han tenido un papel representativo en la fotografía española?
5. ¿Cómo ves el panorama actual de las fotógrafas españolas?
6. ¿Cómo surge la idea de desarrollar esta imagen? ¿Qué significa el título? ¿Qué significa para ti esta fotografía y qué quieres transmitir con ella? ¿Crees que es una representación, que se podría considerar, crítica la objetualización del cuerpo femenino?
7. ¿Crees que las fotógrafas españolas se han interesado por las representaciones del cuerpo femenino?

La fotógrafa, dejó pendiente la entrevista y al final no contestó, pero sí envió foto.

NAIA DEL CASTILLO:

1. ¿Cómo surge la idea de desarrollar la serie "Seducciones"? ¿Qué significa el título?

Esta serie se titula "Sobre la Seducción" y no "Seducciones".

2. ¿Qué significa para ti esta serie y qué quieres transmitir con ella? ¿Crees que es una representación, que se podría considerar, crítica la objetualización del cuerpo femenino?

Mi obra se origina en la observación de la realidad. Me interesan las relaciones físicas y psicológicas con el espacio y las personas que nos rodean.

Sobre la seducción es un conjunto de obras escultóricas y fotográficas donde quiero reflexionar sobre los juegos de poder. Sobre las relaciones de dominio entre hombres y mujeres. Sobre presuntos roles establecidos.

Anecdóticamente todo parte de un amigo que no podía resistir el seducir. Siempre estaba alerta. No le interesaba tanto ganar la seducción como el juego en sí. Esta figura del eterno seductor me llenó de curiosidad. Pensé, en

quienes forman parte del juego, en las estrategias que tenía que realizar, en los jugadores, en lo establecido, en si no podríamos cuestionar lo establecido...

Yo no intento dar respuesta a nada. Mi obra es como un jersey al que se le da la vuelta. Ahora se le ven las costuras, pero sigue siendo un jersey. Intento dar una vuelta, una nueva lectura. Tirar del hilo. Pero intento no posicionarme, porque me interesa la dualidad en todo, y creo en la dicotomía de los eventos. Además, me parece más interesante.

Sobre la seducción es una serie que me encantó realizar. Sobre todo, busqué materiales en referencia al reclamo, al maquillaje... Trabajé con códigos culturales conocidos por todos como la figura del seductor, estereotipos de conducta, escenas pastoriles que aparecieron en el siglo XVII en Francia....

El título parte de la obra de Braudrillard: *De la Seducción*, que fue una lectura clave para esta serie.

ANA MATEY:

1. ¿Qué es la fotografía para ti?

La fotografía es un medio más a través del cual expreso mis inquietudes y formulo preguntas de muy diversa índole.

La presencia de una ausencia o la ausencia de una presencia...

una huella,

una herida,

un proceso...

una muerte

y quizás...

una vida

mostrar algo que desaparece...

e intentar conseguir algo nuevo florezca de ese desvanecimiento

otras veces hablar del puro desvanecimiento

Hay una frase de Picasso hablando del arte que me gusta mucho: "El Arte es una mentira que nos acerca a la verdad"

2. ¿Qué tipo de fotografía desarrollas en tu trabajo?

Depende, he pasado por muchos tipos de fotografía o no...quizás siempre he estado en lo mismo creyendo estar en distintas temáticas.

En mi trabajo no desarrollo fotografías, desarrollo pensamientos,

vivencias, ideas, VIDA: los procesos de la vida tanto de cuerpo, de la mente, la sociedad,... En los últimos años he venido desarrollando un trabajo de investigación de archivos, me interesan los procesos y por ello, claro está, lo que hago es mucho de procesos. Desde un punto de vista plástico, utilizando la propia materia fotográfica y otras. Y también de los propios procesos mentales, vitales del individuo y la sociedad. En el proyecto actual, utilizo desde la cámara oscura o estenopeica, hasta el video y la cámara digital. Me interesa desde un punto de vista técnico cómo cada archivo observa y narra de distinta manera. Desde el punto de vista conceptual, me interesa la Identidad. En un principio me cuestioné entorno a la identidad desde mi propio cuerpo. Tras ello mi mirada se giró hacia el otro, trabajando con distintas personas realizando acciones en mi estudio. Ahora sigo con la misma temática exponiéndome directamente ante el otro. Esto lo hago en el espacio público dentro de las urbes.

3. ¿Piensas que hay una fotografía específicamente femenina?

¿Qué es lo femenino?, me pregunto primero, ¿es quizás el estereotipo social que enmarca a la mujer en el prototipo de barbie? y ¿entonces fotografía femenina sería la que va a favor o en contra de este prototipo? Primero habría que definir qué es femenino para poder hablar de una fotografía femenina. Creo que la frontera entre géneros es una línea muy, muy fina, prácticamente inexistente, que continuamente anda haciéndose y deshaciéndose. Como así ocurre en el resto de cosas en la sociedad actual donde todo se mueve a un ritmo vertiginoso. Como anécdota, me pasó que a través de mi *my space* mucha gente me escribió pensando que yo era un hombre, algo que me sorprendió bastante, y la verdad me gustó que no fuera evidente el género de la artista.

4. ¿Crees que las mujeres han tenido un papel representativo en la fotografía española?

Bueno, hay algunas mujeres dentro del panorama fotográfico español, pero no se las ha hecho mucho caso la verdad, prácticamente ninguna aparece en los libros.

5. ¿Cómo ves el panorama actual de las fotografías españolas?

No sé si lo veo, lo siento.

6. Quisiera preguntarte específicamente por la serie "Accidente Doméstico", que desarrollaste en 2005. ¿Cómo surge la idea de desarrollar esta serie?

Este trabajo habla de la memoria del cuerpo, de las huellas que nos dejan los acontecimientos en nuestra vida, y que al igual que ocurre con las cicatrices estas quedan perennes en nosotros...cómo tras ellas existe un antes y un después.

7. ¿Qué significa el título?

Es algo muy simple, cada imagen corresponde a un tipo de accidente acontecido. Globalmente este trabajo se llama "Procesos Curativos".

8. ¿Qué significa para ti esta serie y qué quieres transmitir con ella?

Ya lo contesté en la anterior pregunta.

ISABEL TALLOS:

1. ¿Qué es la fotografía para ti?
2. ¿Qué tipo de fotografía desarrollas en tu trabajo?
3. ¿Piensas que hay una fotografía específicamente femenina?
4. ¿Crees que las mujeres han tenido un papel representativo en la fotografía española?
5. ¿Cómo ves el panorama actual de las fotografías españolas?
6. Quisiera preguntarte específicamente por la serie "Incúbitas". ¿En qué año desarrollaste la serie?. ¿Cómo surge la idea de desarrollar esta serie? ¿Qué significa el título? ¿Qué significa para ti esta serie y qué quieres transmitir con ella? ¿Crees que es una representación, que se podría considerar, crítica la objetualización del cuerpo femenino?
7. ¿Crees que las fotografías españolas se han interesado por las representaciones del cuerpo femenino?

Dejó pendiente la entrevista, y al final no contestó.

IXONE SADABA:

1. ¿Qué es la fotografía para ti?
2. ¿Qué tipo de fotografía desarrollas en tu trabajo?
3. ¿Piensas que hay una fotografía específicamente femenina?

4. ¿Crees que las mujeres han tenido un papel representativo en la fotografía española?
5. ¿Cómo ves el panorama actual de las fotografías españolas?
6. Quisiera preguntarte específicamente por la serie "Citeron", que desarrollaste en 2003. ¿Cómo surge la idea de desarrollar esta serie? ¿Qué significa el título? ¿Qué significa para ti esta serie y qué quieres transmitir con ella? ¿Crees que es una representación, que se podría considerar, critica la objetualización del cuerpo femenino?
7. ¿Crees que las fotografías españolas se han interesado por las representaciones del cuerpo femenino?

La fotógrafa no contestó los mails enviados.

LAURA TORRADO:

1. ¿Qué es la fotografía para ti?
2. ¿Qué tipo de fotografía desarrollas en tu trabajo?
3. ¿Piensas que hay una fotografía específicamente femenina?
4. ¿Crees que las mujeres han tenido un papel representativo en la fotografía española?
5. ¿Cómo ves el panorama actual de las fotografías españolas?
6. Quisiera preguntarte específicamente por la serie "Masculinos", que desarrollaste en 2007 y por "Pequeñas historias bucólicas" de 2006. ¿Cómo surge la idea de desarrollar estas series? ¿Qué significa el título? ¿Qué significan para ti estas series y qué quieres transmitir con ellas? ¿Crees que es una representación, que se podría considerar, critica la objetualización del cuerpo femenino?
7. ¿Crees que las fotografías españolas se han interesado por las representaciones del cuerpo femenino?

La fotógrafa no contestó los mails enviados.

9.4 CATÁLOGOS, PUBLICACIONES Y RESEÑAS DE LAS FOTÓGRAFAS.

Se presentan las diferentes publicaciones de las fotografías (las fotografías incluidas pertenecen a la recopilación de fotografías y se empieza desde la aparición más antigua a la más reciente), donde se incluyen libros ya sean de su autoría o de otros autores, catálogos de exposiciones tanto individuales como colectivas, reseñas en revistas, periódicos, etc.

Naia del Castillo:

- Naia del Castillo. Textos por Fernando Castro Flórez y José Ibáñez Álvarez. Ed Cultural Rioja. 2007
- Naia del Castillo: Exposición. Textos, Javier González de Durana, Victoria Combalá. Publicación Vitoria-Gasteiz, ARTIUM Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo 2004.

Patricia Dauder:

- Patricia Dauder, Exposición. Generación 2000: premios y becas de arte Caja Madrid.

Ouka Leele:

- Ouka Leele: antenas y raíces / por Rafael Gordon, Madrid: La Fábrica, 2008, PhotoBolsillo. Biblioteca de fotógrafos españoles; 51.
- Ouka Leele: el nombre de una estrella. Editor, Francisco Villegas, Castellón: Ellago, 2006. Texto en español e inglés.
- Ouka Leele en blanco y negro. Texto, Carlos Villasante. Centro Municipal de las Artes de Alcorcón, Photostudio Alcorcón, 2003.
- La mirada de Ouka Leele. Documental por Rafael Gordon. 2009.

Julia Galán:

- Fune: De 6 de julio al 2 de setiembre de 2001. Texto de Agustín Pérez Rubio. Tarragona: Diputación de Tarragona.

Begoña Montalbán:

- Begoña Montalbán: Exposición Sala Luzan del 31 de enero al 1 de marzo de 2007. Texto catálogo Pilar Bonet; traducción Débora Rolph. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, Obra Social. 2007.
- Olga Spiegel. "Begoña Montalbán" La Vanguardia Cultural. Martes 26 de Abril 2005.
- Abel H Pozuelo. "Begoña Montalbán. Identidad y espejos" El cultural EL MUNDO, Pág. 18. 20-11-2003.
- Mariano Navarro. "Begoña Montalbán". ABC de las Artes, Pág. 30. Madrid, 6 de junio 1997.

Julia Montilla:

- Julia Montilla: Apego ao cliché = apego al cliché = attachement to the cliché: Exposición. Textos, Manuel Oliveira Publicac. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte. 2007.

Obra publicada con motivo de la exposición homónima celebrada en el Centro Galego de Arte Contemporánea. Resumen: El trabajo de esta artista trata sobre lo popular, los subproductos de la comunicación de masas, el lenguaje audiovisual, la construcción de lo femenino en los media y las convenciones sociales y culturales de la afectividad, las creencias, las categorías de lo normal y lo paranormal, etc. Estos intereses acaban formalizándose en dispositivos que van desde el libro de artista, al vídeo, pasando por la fotografía o los proyectos en la Red. Texto en gallego, español e inglés.

Isabel Muñoz:

- Maras: la cultura de la violencia: exposición. Edición de Publio López Mondéjar. Obra Social Caja Duero. 2007.
- Isabel Muñoz. Barcelona. Lunwerg, 2004.

Concha Prada:

- Concha Prada: Exposición Sala La Gallera, 28-III / 6-V, 2001 Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana. 2001.

Ixone Sadaba:

- Beca Juan de Otárola y Pérez de Saracho, 1990-2005, Basauri: Exposición, 23 de mayo al 22 de junio de 2006, Casa Torre de Ariz. Texto, Xabier Sáenz de Gorbea, Miren Arenzana... et al. Publicación, Ayuntamiento de Basauri. 2006. Texto en vasco, castellano e inglés.

Mireia Sentís:

- Mireia Sentís: fotografía 1983-2008: exposición, comisaría, Aurora Fernández Polanco. Textos, Aurora Fernández Polanco, Steve Cannon, José Luis Gallero, Círculo de Bellas Artes, 2008. Obra publicada con motivo de la exposición homónima presentada en Madrid, Círculo de Bellas Artes, del 24 de septiembre al 11 de noviembre de 2008.
- Alberto García-Alix habla con Mireia Sentís y José Luis Gallero. La Fábrica, Madrid, 2001.

Ana Torralva:

- El cante y la mina, la unión, Textos: Félix Grande, Javier Vallhonrat, Ángel S. Harguindeguy y Asensio Sáez + Comentarios y letras de canciones minera, agosto 1999. Fotografía, paisaje y retrato flamenco.

Laura Torrado:

- Arancha Goyeneche, Carmen Hernández, Laura Torrado: Exposición, del 4 de mayo al 17 de junio. Instituto de la Juventud, 1999.

9.5 EXPOSICIONES Y OBRAS EN COLECCIÓN DE LAS FOTÓGRAFAS.

Esta lista está ordenada cronológicamente, empezando desde la aparición en una exposición de la más antigua a la más reciente (si existen dos o más con el mismo año de aparición se ordena alfabéticamente).

Ouka Leele (Madrid, 1957)
Primera exposición: 1976
<p style="text-align: center;"><i>EXPOSICIONES REALIZADAS</i></p> <p><u>INDIVIDUALES:</u></p> <p>2013.</p> <p>"Ouka Leele: La utopía transgresora". Museo de Arte Español Enrique Larreta. Buenos Aires.</p> <p>"Ouka Leele". Galería Amador de los Ríos. Madrid.</p> <p>"Ouka Leele". Bulevar Salvador Allende. Alcobendas, Madrid.</p> <p>2012-2013.</p> <p>"Ouka Leele - Nuestra Sangre". Galería Vértice de Oviedo.</p> <p>"Ouka Leele: La utopía transgresora". Centro Cultural España en Santiago de Chile.</p> <p>2012</p> <p>"Ouka Leele. Inédita". Palacio Peredo Barreda. Santillana del Mar (Cantabria).</p> <p>2011</p> <p>"Ouka Leele. Inédita". Centre d'Art Contemporani La Sala. Barcelona. Exposición itinerante ha viajado por distintos lugares de España.</p> <p>2010</p> <p>"Santa Bárbara Bendita". Sala La Gallera. Valencia.</p> <p>2009</p> <p>"Lo que yo más quiero". Sala de Exposiciones de la Universidad de Jaén.</p> <p>2006</p> <p>"Pulpo's Boulevard". Sala de exposiciones de Alcalá 31. Madrid.</p> <p>2003</p>

"Ouka Leele en Blanco y Negro". Castillo de San José de Valderas. Alcorcón.
2002
ARCO 2002. Galería SEN. Madrid.
"Ouka Leele", Université Lumière. Lyon. Francia.
2001
"La casita del bosque". I bienal de Valencia. Centre del Carmen. Generalitat Valenciana. Valencia.
1997
"ARCO 97", Galería Berini, Barcelona.
"ARCO 97", Galería Antonia Puyó, Zaragoza.
Exposición individual en Kowasa Gallery, Barcelona.
1996
"Retratos de la revista" de El Mundo, Centro Cultural Conde Duque, Madrid.
1995
"ARCO 95", Galería Masha Prieto, Madrid.
1994
"Who's looking at the family" .Barbican Art Gallery, Londres.
1992
"Ouka Lele", The Special Photographers Company, Londres.
"Ouka Lele", "121" Art Gallery Antwerpen, Bélgica.
"Ouka Lele", Lothar Albrecht Galerie, Frankfurt, Alemania.
1989
"Ouka Lele" en Shibuya Seibu, Tokio, Japón.
1988
"Ouka Lele Pour Philippe Model", Fondation Cartier París.
1987
"Rappelle -Toi Barbará". Colección del Museo Municipal de Arte Contemporáneo del ayuntamiento de Madrid.
"Ouka Lele, 1976-1987", Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.
Bienal de Sao Paulo, Brasil.
1986
"ARCO'86", Galería Moriarty, Madrid.
1984
"Ouka Lele", Galería Moriarty, Madrid.
1980
"Peluquería" Galería Redor, Madrid.
1979
Exposición NEW PHOTOGRAPHERS FROM SPAIN, Spanish Tourist Office. New York, USA

Primera exposición individual, serie "Peluquería".

Galería Spectrum -Cannon. Barcelona.

EXPOSICIONES COLECTIVAS:

2013

"La mirada en el otro", Centro Cultural Español, Miami, Estados Unidos.

2012-2013

"Identidad femenina en la colección del IVAM", Rosario, Argentina.

2010

"Al-Vino Foto Málaga 2010". CAC, Málaga.

2009.

"Doce artistas en el Museo del Prado", Madrid.

2005

"Miradas de mujer". Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia.

2002

Exposición colectiva "Art Oriented, from Spain to Korea". Casa de España. Ulsan, Corea.

2000

"7 fotógrafos españoles contemporáneos", Santiago de Chile.

"Adolescences Urbaines", La Galerie du Petit Château. Sceaux. Francia.

1999

"Madrid figurado" Instituto Cervantes, Roma.

1997

"Histoire de voir", Fondos Fundación Cartier, Chateau Grand Barrail, San Emilion, Francia.

"Tati 50 annees", Musée des Arts Decoratives, Palais du Louvre, París.

The Grammercy International Contemporary Art Fair. Galería Berini, New York.

"Spain is different: post pop and new image individual spain", Sainsbury Centre for Visual Arts, University of East Anglia, Norwich, Inglaterra.

"Exposición colectiva en VU" la Galerie, París.

1994

"Mois de la Photo". Galería Le Monde de L'Art.

"Mujeres", Fundación Arte y Tecnología, Madrid.

1992

"Almediterranea 92", Expo 92, Sevilla.

"La visión española / the spanish vision" The Spanish Institute Inc. Estados Unidos.

1991

"CUATRO DIRECCIONES, veinte años de fotografía española contemporánea 1970-1990", Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Exposición itinerante del proyecto "CUATRO DIRECCIONES" organizado por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Lunwerg Editores.

1990

"Tabaco gitanes", París, Francia.

"Spanish fine art photography" The Special photographers Company, London, Portobello Contemporary Art Festival.

"Arte y ciudad metro Bilbao", Museo de Bellas Artes, Bilbao

"Art los Ángeles 90", Galería Moriarty, Los Ángeles, USA.

1989

"Spanish eyes: a look at contemporary photography from Spain", Galería Clarence Kennedy, Cambridge. Art of Ángeles 89, Galería Moriarty, Los Ángeles, USA.

1986

Exposición colectiva en la calle, "Mois de la photo", París.

1982

Exposición colectiva, Galería René Metras, Barcelona.

1978

Exposición "9emes rencontres internationales de la photographie" en Arles, Francia.

1976

Primeras fotos publicadas. "Nueve jóvenes fotógrafos españoles".

OBRAS EN COLECCIONES Y MUSEOS:

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Fundación Cartier París.

Fundación La Caixa.

Centro andaluz de la Fotografía, Almería.

Mireia Sentís (Barcelona, 1947)
Primera Exposición: 1983
<p>EXPOSICIONES REALIZADAS</p> <p><i>INDIVIDUALES:</i></p> <p>2009</p> <p>"Foto, Ensayo, Comunicación". Arts Santa Mónica, Barcelona.</p> <p>2008</p> <p>"Mireia Sentís 1983-2008". Círculo de Bellas Artes. Madrid.</p> <p>2005</p> <p>"Castillos de Castilla". Galería H2O, Barcelona.</p> <p>2004</p> <p>"Castillos de Castilla". Galería Moriarty, Madrid.</p> <p>2002</p> <p>"Haití". Nayako Gallery, Nueva York.</p> <p>2000</p> <p>"Piezas Sueltas". Galería Moriarty, Madrid.</p> <p>"Haití". Centro Cultural de España en República Dominicana. Embajada de España.</p> <p>"Black Suite2. Tribes Gallery, Nueva York.</p> <p>1997</p> <p>"Huellas". Galería Cavecanem, Sevilla.</p> <p>1996</p> <p>"Haití". Galería Moriarty, Madrid.</p> <p>1994</p> <p>"Claustrofobia". Galería Visor. Valencia.</p> <p>1993</p> <p>"Claustrofobia". Galería Moriarty, Madrid.</p> <p>1992</p> <p>"Felicon". Galería Moriarty, Madrid.</p> <p>1992</p>

"Máxima Audiencia". Galería Cavecanem, Sevilla.

1990

"Éxito o fracaso". Galería Moriarty, Madrid.

"Cristal". Múltiple; edición de 50. Galería Stampa, Madrid.

1989

"Joyas". Fawbush Gallery, Nueva York.

"Tabúes". Galería Moriarty, Madrid.

1987

"Joyas". Galería Metrónom, Barcelona.

1983

"Telecomentarios". Galería Ciento, Barcelona.

COLECTIVAS:

2005

"Miradas de mujer". Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia.

2002

"Erotismo". Exposición virtual.

"Impacto de ida y vuelta". Galería Cavecanem. Sevilla.

2001

"Fototipografía". Cromotex. Madrid.

2000

"Autorretratos de fotógrafos españoles". Exposición virtual.

"Puntos de vista". Galería Sandunga. Granada.

1999

"Propuesta 99 Fotografía española contemporánea". Sala Julio González del Ministerio de Cultura, Madrid. Itinerancia por Santiago de Compostela, Gijón, Zaragoza y Marruecos (Rabat, Casablanca, Tetuán, Tanger).

"Jardín de Eros". Sala Tecla. Barcelona.

1998

"De imagen y soportes". Palacio Revillagigedo. Gijón.

"A García Lorca". Museo Postal y Telegráfico. Madrid.

1997

"Chus Burés. Joies i Objectes". Casal Solleric. Palma.

1994

"Fondos fotográficos Fundación Cultural Banesto". Círculo de Bellas Artes, Madrid.

1993

"Fragments". Universidad de Barcelona.

1992

"El Canto de la Tripulación". Galería Detursa. Madrid.

1990

"Sin coartada. (Lo bello y lo obsceno)". Universidad de Valencia.

"Objetivo/Subjetivo". Canal de Isabel II. Madrid.

"La mirada indeleble". Galería Moriarty. Madrid.

Ana Torralva (Cádiz, 1957)

Primera Exposición: 1985

Exposiciones Realizadas

INDIVIDUALES:

2011

"Duendes del flamenco". Teatro Auditorio de Roquetas de Mar, Almería.

2003

"Ha pasado un duende". Roger Smith Galery. Festival de Flamenco. NY.

2000

"El Cante y la Mina". Instituto Cervantes. NY.

Círculo de Bellas Artes Madrid.

Centro de fotografía Universidad de Salamanca.

1999

"Retratos de flamenco". Centro Andaluz de la Fotografía. Sevilla.

1997

"El Cante de las Minas". La Unión, Sala Caja Murcia. Cartagena.

1995

"Mujeres". Fundación, Arte y Tecnología, Madrid.

COLECTIVAS:

2010

"10 Miradas". Sala de Exposiciones Palacio de Garcigrande, de Caja Duero. Junta de Castilla y León.

2001

"25 años de la transición en España". Fundación Telefónica. Madrid.

1986

"Es de mujeres". Instituto internacional de la mujer. Madrid.

1985

"Los jóvenes vistos por los jóvenes". Palacio de exposiciones y congresos, Madrid.

OBRAS EN COLECCIONES Y MUSEOS:

Centro Andaluz de la Fotografía, Almería.

Ayuntamiento de Alcorcón.

Ana Casas Broda(Granada, 1965)

Primera Exposición: 1988

Exposiciones Realizadas

INDIVIDUALES:

2007

"Martín". Galería Las Monas. Feria de Arte Contemporáneo de León. Guanajuato, México.

2003

"Álbum". Tenerife. Abril.

Muralla Bizantina, Foto encuentros. Murcia.

2001

"Álbum". Centro de la Imagen. México DF.

1997

"Piscina". Galería de la Estación de Metro de Zaragoza. México DF.

1995

"Piscina". Galería Lagartija. Puebla. México.

1994

"Viena 1988-1992". Sala Yerba. Murcia.

Galería Railowsky. Valencia.

Galería Michael Pabst. Munich.

Galería Fotohof. Salzburgo.

1993

"Viena 1988-1992". Instituto de México en España. Madrid.

Museo Universitario del Chopo. México DF.

"Piscina". Secretaría de Hacienda y crédito público. México DF.

1991

"Piscina". Sala Minerva de Fotografía. Circulo de Bellas Artes De Madrid.

COLECTIVAS:

2012

"Genealogías feministas en el arte español. MUSAC. León, España.

"Ser Mujer". Galería fundación Héctor García. México DF.

2011

"Mujeres detrás de la lente: 100 años de creación fotográfica en México. Galería El Cubo, Centro Cultural de Tijuana.

2010

"Improntas Corporales". Galería Patricia Conde. México DF.

2008

"El don de la vida". Centro de Arte La Panera. Lleida, España.

2006-2007

"Taboo 6. Photographers from Austria". Studio Marangoni. Florencia, Italia.

2005

"Matices". Fundación Cima. México DF.

2004

"Mapas abiertos 1991-2002". Exposición y libro publicado por Lunwerk Editores. Telefónica. Madrid.

Palau de la Virreina. Barcelona.

1997

"Territorios Singulares. Fotografía Latinoamericana". Feria Internacional de Arte, Arco.

Canal de Isabel II.

Exposición España, Alemania, Rusia y Austria.

"Las transgresiones al cuerpo". Museo de Arte Carrillo Gil. México.

"21 Millones". Exposición colectiva de Fotografía. Londres.

Fotogalería U Recickych. Praga.

1995

"Acción Fotográfica". Galería Nina Menocal. México DF.

1994

"Sangre de mi sangre". Centro de la Imagen. México DF.

"Sombras". Centro de la Imagen. México DF.

"Miradas y Visiones". Canal de Isabel II. Madrid.

1993

"Exposición de pintura y fotografía". Galería Zona. México DF.

<p>"Las nuevas majas". La Casona II. México DF.</p> <p>1992</p> <p>"Fotografía Latinoamericana: Tendencias Actuales". Universidad Hispanoamericana Santa María de la Rábida. Huelva.</p> <p>1991</p> <p>"Mujer por Mujer". Galería Il Diaframma. Milán.</p> <p>1989</p> <p>"Ojos que no ven"/ El taller de los lunes. Consejo Mexicano de la Fotografía. México.</p> <p>Mujer por Mujer. Exposición colectiva de Mujeres. México.</p> <p>1986</p> <p>"Fotógrafos en el Istmo". Casa de Cultura de Juchitán. México.</p> <p>1985</p> <p>"México en Nicaragua". Nicaragua. 1985.</p>
--

Isabel Muñoz (Barcelona,1951)
Primera Exposición: 1989
<p>Exposiciones Realizadas</p> <p><i>INDIVIDUALES:</i></p> <p>2012</p> <p>"Isabel Muñoz: Viajes por el mundo". Museo Guggenheim. Bilbao.</p> <p>"Isabel Muñoz". Galería Seine 51. París.</p> <p>"La piel de la Tierra". Galería Nuevo Arte. Sevilla.</p> <p>"El ciclo de la vida". Universidad de Valencia.</p> <p>"La Bestia". Centro Cultural de España. Miami.</p> <p>"Danzas y Ritos". Galería Blanca Berlín. Madrid.</p> <p>"La Bestia". Centro Cultural de España en Florida. Estados Unidos.</p> <p>2011</p> <p>"Infancia". Patio Herreriano. Valladolid.</p>

"La Bestia". Centro Cultural de España en Guatemala.

2010

"El amor y el éxtasis". Canal de Isabel II. Madrid, España.

"Lealtad". Galerie Seine 51. París, Francia.

2009

"Maras". Museo de Arte San Pedro. México.

"Plan con las minorías". Bulevar Allende. Alcobendas. España.

2008

"Vencer sin combatir". Centro Conde Duque. Madrid.

"Los cuerpos como territorio". Centro de Arte Tomas y Valiente. Fuenlabrada. Madrid.

"A Fleur de peau". Box Galerie. Bruselas.

"Maras". Centro Cultural Montevideo. Uruguay.

Centro Andaluz de la Fotografía. Almería. España.

Fototeca Nacional del INAH. Pachuca. México.

Centro Nacional de las Artes de Salamanca. Guanajuato. México.

Kur Gallery. San Sebastián. España.

2007

"Los cuerpos como territorio". Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa. A Coruña.

Galería Luis Burgos. Madrid.

Centro Cultural de España en México.

"Maras". Casa de América. Madrid.

"Etiopia". Galería Dolores de Sierra. Madrid.

"Piedra". Galería Blanca Berlín. Madrid.

Galería Bierdermann. Munich.

"Tráfico y esclavitud". Ayuntamiento de Málaga.

2006

"Oriental". Ayuntamiento de Fuenlabrada. Madrid.

"Isabel Muñoz y el Ballet Nacional de Cuba. La sublime utilidad de lo inútil". Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana. Cuba.

2005

Galería Crédito. Milán.

Vu La Galerie. París.

"Cuerpo a cuerpo". Centro Cultural de España en Santo Domingo.

"Afrique. Seine 51". Galería de Arte Contemporáneo. París.

2004

"The Surma". Galería Beyeler. Basilea.

"Cuenca en la mirada". Museo Casa Zabala. Cuenca.

2003

"Surma People, Etiopia". Galería Mario Sequeira. Braga.

"Danzas". Maison Robert Doisneau. Gentilly. Francia.

Real Sociedad Fotográfica de Madrid.

2002

"Lucha Turca". Festivales de Navarra. Pamplona.

2001

"Ese claro objeto del deseo". Galería La Fábrica. Madrid.

"Momentos de Encuentro". Instituto Cervantes de Estambul.

2000

"Lucha Turca". Festivales de Navarra. Pamplona.

"Momentos de Encuentro". Instituto Cervantes de Estambul.

1999

"Flamenco". Teatro Villa Marta, Jerez de la Frontera.

"África". Galería Max Estrella. Madrid.

Camboya herida. EFTI. Madrid.

1998

"Tauromaquia". FNAC. Madrid.

"2 por 1". Photo España 98. Madrid.

1997

Accords. La Galerie du Theatre. Gap. Francia.

"Lucha Turca". Taller Mayor. Madrid.

"44 Fotografías". Estudio de Formación de Técnicos de la Imagen. Madrid.

Cambodiana. Atelier du Midi. Arles.

"¡Ole baila!" Espace Malraux. Chambéry. Francia.

"Tango". Mortarotti. Milán. Italia.

1996

"Dances". Galerie du Chateau d'Eau. Toulouse.

"Rythmes". La filature. Mulhouse. Francia.

1995

"Tango". Photosynkiria 95. Tesalónica. Grecia.

"Flamenco". Banque Credit Foncier. Burdeos.

"Fragmentos". Círculo de Bellas Artes.

"Correspondances". Amigos del Ballet de Monte Carlo. Mónaco.

1994

"Tango". Centro Cultural Caleidoscopio. Madrid.

"Tango, flamenco, Oriental". Julie Saul Gallery. NY.

"Retrospectiva". Museo Antropológico. Madrid.

1993

"Tango". Bunkamura Galería. Tokio.

1992

"Tango/Flamenco". 39 Salón de la Fotografía. Palacio de Rivillagigedo. Gijón.

"Flamenco". The Chrysler Museum. Virginia. USA.

1991

"Tango". Universidad Lumeriere. Lyon.

1990

"Tango". Mois de la Photographie. Galerie Jean Pierre Lambert. París.

1989

"Encuentros de la fotografía". Villa de Leganés. Madrid.

"Tango". Ex convento de la Merced. Tarragona. España.

COLECTIVAS:

2013

"Photo LA, 22 Exposición de arte fotográfico internacional". Auditorio Cívico de Santa Mónica. Los Ángeles.

"Complicidades en la mirada. Diálogos más allá de las palabras." N2 Galería. Barcelona.

2012

"La tierra más hermosa, Cuba". Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana, Cuba.

2011

"Toros desde la barrera". Instituto Cervantes de Pekín.

"El tiempo Amarillo". Itinerante por diversos lugares de España como el Museo del Traje.

"Woman&Woman". Instituto Cervantes. Albuquerque, Nuevo México, Estados Unidos.

2010

"Un bestiaire fantastique". Box Galerie. Bruselas, Bélgica.

2009

"Tengo un sueño". Marshall Arts. Memphis, Tennessee, Estados Unidos.

2008

"The Skin of the Children of Gaia". National Gallery of Jamaica, Kingston.

"World Record: Art & Sport". Iberia Art Center for Contemporary Art, Pekín.

"El circo en el arte español". Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia.

2007

"A pele dos filhos de Gea". MAM - Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro, Río de Janeiro.

2006

"Hände". Galerie Biedermann, Munchen.

2005

"Vidas Privadas". Colección Fundación Foto Colectania. - Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo MEIAC, Badajoz.

"Miradas de Mujer". 20 Fotografías Españolas - Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia.

2004

"Africa - Beauty and Disaster ". Galerie Beyeler, Basel.

2003

"Cuadros de una exposición". ALCALÁ 31 - Sala de Exposiciones, Madrid.

2002

"Fotógrafos Europeos". Museo de Arte Contemporáneo. Teherán. Irán.

"Belleza y Tragedia: Argumentos para un diálogo". Museo de la Capital. Templo de Confucio. China.

1998

"Francisco Rivera Ordoñez, Torero". Galería Utopía. Madrid.

"Il Encuentros Fotográficos Internacionales". Aleppo. Siria.

1996

"Joselito". Galería Utopía. Madrid.

"El cuerpo en venta". Colectivo en Defensa de los Derechos de las Prostitutas. Madrid.

1992

"The Spanish vision: Contemporary art photography 1970-1990". The Spanish Institute. NY. Galería Utopía. Madrid.

OBRAS EN COLECCIONES Y MUSEOS:

Fundació Foto Colectania, Barcelona.

Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles.

Concha Prada (Puebla de Sanabria,1963)
Primera Exposición: 1990
<p>Exposiciones Realizadas</p> <p><i>INDIVIDUALES:</i></p> <p>2012</p> <p>"El cuento de la Lechera". Galería Oliva Arauna. Madrid.</p> <p>2008</p> <p>"El rastro del objeto". Galería Oliva Arauna. Madrid.</p> <p>2007</p> <p>"Invisibles". Monasterio de Prado. Valladolid.</p> <p>2006</p> <p>"Invisibles". Museo Zuloaga. Segovia.</p> <p>2005</p> <p>"Invisibles". Constelación-Arte. Junta de Castilla-León. Itinerancia por las nueve Capitales de la Comunidad.</p> <p>2004</p> <p>"Polvos". Galería Oliva Arauna. Madrid.</p> <p>2003</p> <p>"De arreglos de cocido y otros guisos". Galería Tomas March. Valencia.</p> <p>2002</p> <p>"De arreglos de cocido y otros guisos, lentejas". Galería Oliva Arauna. Madrid.</p> <p>2001</p> <p>"Aún". Sala Gallera. Valencia.</p> <p>2000</p> <p>"Ficciones". Centro Cultural Gran Capitán. Granada</p> <p>"Ficciones". Galería Had-Hoc. Vigo.</p> <p>1999</p> <p>"Ciudades". Galería Oliva Arauna. Madrid.</p>

"Ficciones". Galería Tomás March. Valencia.

"Ficciones". Galería Alejandro Sales. Barcelona.

1998

"Polaroids". Café Malvarrosa. Valencia.

1997

"La Llotgeta". CAM. Valencia.

Galería Antonio de Barnola. Barcelona.

1995

Galería Saro León. Las Palmas de Gran Canaria.

Galería Tomás March. Valencia.

Galería Cavecanem. Sevilla.

1993

"Cuentos y más cuentos". Universitat de Valencia. Valencia.

1991

Galería Temple. Valencia.

1990

Círculo de Bellas Artes. Madrid.

COLECTIVAS:

2012

"París Photo 2012". Gran Palacio. París.

2011

"Do not Disturb. Mi alma en otra parte". Centro Cultural Gallego. Madrid

2008

"15 años de fotografía Española Contemporánea". Ayuntamiento de Alcobendas.

2007

2+2 = 22 Galería Oliva Arauna. Madrid.

"Existencias". MUSAC. León.

"Otras formas de paisaje". Fundación Metrópoli. Alcobendas.

2005

"Miradas de Mujer". Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente. Segovia.

"Elever de poussiere y otros laberintos ópticos". The Annex. Nueva York.

2004

"25 años de Arte y la constitución". Lonja del pescado, Alicante, Museo de Bellas Artes de Castellón; Atarazanas, Valencia.

2002

"Espejos de la imagen. Una historia del retrato en España". Salamanca.

"Madrid. Retratos Urbanos de Hoy y Ciudad Espacio Interior". Museo Municipal de

Arte Contemporáneo de Madrid.

2001

"Pintura sin pintura". Monasterio de Ntra. Sra. De Prado. Valladolid.

"En Busca de una Ética". Bienal de las Artes de Valencia.

"Casas y Ciudades". Ayuntamiento de Pamplona.

2000

"Canal de seducción". Iglesia del Monasterio de Prado. Valladolid.

1999

"Cómo nos vemos". Circulo de Bellas Artes. Madrid.

"Biennal Leandre Cristófol". Centre d'Art La Paeria. Lleida.

1998

"Cómo nos vemos". Centre Cultural Tecla Sala. L'Hospitalet. Barcelona.

"Ciudades invisibles". Instalación en las estaciones de metro de Valencia.

1997

"Festivales Internacionales de Lima". Palacio Asamblea, Centro Cultural Garcilaso de la Vega. Lima.

Colección de la Fundación Coca-Cola. El Brocense. Cáceres.

1996

"Un cuerpo es el mejor amigo del hombre". Galería Sandunga. Granada.

"Colección Banesto". Círculo de Bellas Artes, Madrid.

1995

"Estación de Tránsito". Club Diario Levante. Valencia.

1994

"Treinta Fotógrafos Valencianos en Japón". Colección de la Fundación Coca-Cola. Madrid.

1992

"Entre los Ochenta y los Noventa". Pabellón de la Comunidad Valenciana.

Exposición Universal de Sevilla.

OBRAS EN COLECCIONES Y MUSEOS:

Telefónica de España

Universitat de Valencia

Fundación Coca-Cola España

Museo de Alava (Vitoria)

Fundación Banesto

Ajuntament de Lleida

Junta de Castilla y León

Collecció Testimoni, "la Caixa"

Goldman Sachs. Londres.
 Ayuntamiento de Madrid
 Comunidad de Madrid
 MUSAC
 ARTIUM
 Ayuntamiento Alcobendas

Begoña Montalbán (Bilbao, 1958)

Primera Exposición: 1991

Exposiciones Realizadas

INDIVIDUALES:

2008

"Stances". Galería Alejandro Sales, Barcelona.

2007

"Begoña Montalbán". Galerie Raphael12. Frankfurt/Main.
 Sala CAI Luzán. Zaragoza.

2006

"Stances". Galería Tomás March, Valencia.

2005

"Begoña Montalbán". Galería Alfredo Viñas, Málaga.

"Begoña Montalbán". Galería Espacio Líquido, Gijón.

"Begoña Montalbán". Galería Alejandro Sales, Barcelona

2004

"Sensaciones Blancas". Swinger Art Gallery, Verona.

2003

"Reflections in the mirror". Galería Claire Oliver. New York.

"Reflections in the mirror". Galería Max Estrella. Madrid.

2002

"Begoña Montalbán". Galería Maior. Pollença, Mallorca.

"Interiores". Galería Tomás March. Valencia.

1999

"Alargo mucho cada idea y desaparece". Galería Tomás March, Valencia.

Galería Alejandro Sales, Barcelona.

1998

"Caricias Mudas". Museo Pablo Serrano, Zaragoza.

1997

"Sería Necesario Pedirte La Piel". Galería & Ediciones Ginkgo, Madrid.

1996

"Replecs De La Pulsió (junto a Cathy de Monchaux)". Sala Montcada de la Fundació "la Caixa". Barcelona.

"Apuntes Para Un Diagnóstico". Musée de Valence, (Francia). Galería Tomás March, (Valencia) Museo de Sabadell, (Barcelona).

1994

"Sujetos a lo Inefable". Galería Antonio de Barnola, Barcelona.

"Sujetos". CAZ. La galería, Zaragoza.

"Guayadores". Ex-Aequo del XIV Saló d'Arts Plàstiques. Museo Salvador Vilaseca, Reus (Tarragona).

1993

"Pre-Texto al Ser le Cansaba (Instalación)". Intervenciones en los Estudios Universitarios de Vic, Barcelona.

1992

"Quatre Propostes (Accions al Carrer)". Lloret de Mar (Girona).

"Formas De Desafío (Instalación) Extensions". Cicle d'Art Contemporani a Gràcia, Centre Cívic L'Artesà, Barcelona.

1991

"La Tragedia del Con-Sentido". Centre d'Art Alexandre Cirici, L'Hospitalet de Llobregat (Barcelona).

COLECTIVAS:

2012-2013

"Language Games". Centro de Artes Visuales Helga de Alvear. Cáceres.

2012

"Genealogías feministas en el arte español. MUSAC. León, España.

2010

"Mujeres Gritando". Espacio Líquido. Gijón.

2008

"Arco 2008". Galería Alejandro Sales, Barcelona. Madrid.

"Cazadores de Sombras". 16 Artistas Españoles. Comisariada por Rosa Olivares Itinerancia.

2007

"Cazadores de Sombras". 16 Artistas Españoles. Museo de Arte Moderno de Bogotá, Mambo. Colombia.

Arte Santander. Galería Alejandro Sales (Barcelona).

DFOTO. San Sebastián, Galería Tomás March.

Arco 2007. Madrid. Galería Tomás March (Valencia).

2006

"Art Basel 2006", Basilea. Galería Tomás March, Valencia (España)

"Diálogos con la piel", Galería ARTEKO. San Sebastián (España)

"X Certamen Unicaja de Artes Plásticas". Málaga.

"X Bienal De Artes Plásticas" ciudad de Pamplona.

"Bienal de Artes Plásticas Rafael Botín", Córdoba.

"Arco 2006", Madrid Galería Alfredo Viñas (Málaga), Galería Alejandro Sales, Barcelona.

"Arte Fiera"- Bolognia, Swinger Art Gallery, Verona, Italia.

"MIART", Fiera Milano. Swinger Art Gallery, Verona, Italia.

2005

"ArtBasel 2005", Basilea. Galería Tomás March, Valencia, España.

"Rostros", El retrato en el umbral del siglo XXI. Itinerante.

"Carrera de Fondo", Comisaría Margarita Aizpuru, Sala de Exposiciones Santa Inés, Sevilla.

"Arco 2005", Madrid Galería Tomás March, Valencia.

"Cinco". Galería T20, Murcia.

"Arte Fiera". Bolognia, Swinger Art Gallery, Verona, Italia.

MIART, Fiera Milano. Swinger Art Gallery, Verona (Italia)

2004

DFOTO San Sebastián, Galería Tomás March

Miami, Claire Oliver fine art (NY)

Arte Fiera- Bolognia, Swinger Art Gallery, Verona (Italia)

Arco 2004, Galería Tomás March, Valencia (España)

Basel 2004, Basilea. Galería Tomás March, Valencia (España)

Art Moscow, Swinger Art Gallery, Verona (Italia)

MIART, Fiera Milano. Swinger Art Gallery, Verona (Italia)

2003

Basel 2003, Basilea. Galería Tomás March.

Arco 2003: Madrid. Galería Tomás March (Valencia),

Diputación de Málaga (Málaga), Galería Max Estrella (Madrid).

Los Ángeles Art Show, Galería COFA / Claire Oliver fine art, New York.

Frágiles, Galería Espacio líquido, Gijón

2002

Art Basel 2002, Basilea. Galería Tomás March (Valencia)

Paisajes del cuerpo, Ayuntamiento de Pamplona. Área de Cultura.

Espejos de la imagen, Salamanca. Festival de fotografía de Salamanca.

Arco 2002, Madrid. Galería Tomás March, Valencia.

2001

Mujeres que hablan de mujeres. Comisaria Alicia Murria. Fotonoviembre 2001 (VI Bienal Internacional de Fotografía de Tenerife) Espacio Cultural el Tanque, Santa Cruz de Tenerife.

Ex-Parc d'Atraccions. Comisaria Elena Vallet. Barcelona Art Report 2001.

Experiències. Barcelona.

Vídeo en Órbita. Comisaria Ariadna Más. Galería Senda, Barcelona.

Art Basel 2001. Basilea. Galería Tomás March (Valencia)

Arco 2001, Madrid. Galería Tomás March, Valencia.

2000

Gure Artea 2000. Comisaria Alicia Fernández. Koldo Mixelena, San Sebastián.

Insumisiones. Comisaria Alicia Murria. Fundación Marcelino Botín. Sala Villa Iris, Santander.

Luis Buñuel, los enigmas del sueño. Sala de exposiciones Diputación de Huesca y Museo Pablo Serrano, Zaragoza.

Puntos de encuentro. Comisariado por R.M.S. La Asociación. Asociación Cultural Cruce, Madrid.

La transparència dels somnis. Sala Fortuny. Centre de lectura de Reus (Tarragona)

Zeppelin. Tercer Festival de Arte Sonoro. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.

Art Basel 2000, Basilea. Galería Tomás March, Valencia.

Arco 2000, Madrid. Galería Tomás March, Valencia.

1999

Futuropresente. Comisaria Alicia Murria. Sala de Plaza España de la Comunidad de Madrid.

Cómo Nos Vemos, imágenes y arquetipos femeninos. Circulo de Bellas Artes, Madrid.

Art Basel 1999, Basilea. Galería Tomás March, València.

Arco 99, Madrid. Galería Tomás March, València.

Art Al Hotel, Valencia. Galería Tomás March, Valencia.

El lado femenino. Palacete del Embarcadero, Santander.

1998

Cómo nos Vemos, Imágenes Y Arquetipos Femeninos. Centre Cultural Tecla Sala, L'Hospitalet (Barcelona).

La Cicatriz Interior. Comisario Pablo Llorca. Sala de Plaza España, Comunidad de Madrid.

Cartas a Milena. Comisaria Pilar Bonet. Visiones de Futuro. Proyecto expositivo en Cataluña. Can Palauet de Mataró (Barcelona).

New Ar, Barcelona. Galería Tomás March, Valencia.

1997

Arco 97, Madrid. Galería Caz, Zaragoza.

4x4. Comisario Pablo Llorca. Casa de Cultura de Okendo, San Sebastián.

Artistas en Arco. Caz, la Galería. Zaragoza.

Sous Le Manteau. Galerie Thaddaeus Ropac. París.

La Imagen Convincente. Galería Helga de Alvear. Madrid.

1996

Arco 96, Madrid. Galería Antonio de Barnola, Barcelona.

Charcutería. Galería Buades, Madrid.

A mi Manera. Galería CAZ, Zaragoza.

Practicas Transgresivas. Galería Luís Serpa. Lisboa (Portugal)

Epileg (intercanvi d'intensitats). Centro Cultural de la Fundación "la Caixa", Vic (Barcelona).

1995

Arco 95, Madrid. Galería Antonio de Barnola (Barcelona) EL Pabellón (Cataluña) Galería Caz (Zaragoza)

Territorios Indefinidos. Museo de Arte Contemporáneo de Elche, Alicante.

Kalidoscopic. Centre de Cultura de la Fundación "La Caixa" Leída.

Reordenacions. 10 anys d'Art Contemporani a l'Artesà de Gracia. Palau de la Virreina Barcelona.

Forms From Spain. Art Athina 3'95. Atenas (Grecia).

Estación de Tránsito. Club Diario de Levante, Valencia.

1994

Arco 94, Madrid. Los Universos Lucidos. "El Pabellón".

Distancia Cero. Años 90. Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona.

Kaleidoscopic. Orchard Gallery, Derry (Irlanda), Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art, Dublin, Irlanda. The Tyrone Guthrie Centre at Annaghmakerrí. Co Monaghan, Irlanda.

Galería Xavier Fiol, Palma de Mallorca (Mallorca).

1993

Arco.93, Madrid. Galería Antonio de Barnola, Barcelona.

Des d'endins. Capella de l'Antic Hospital de la Santa Creu, Barcelona.

Excursus. Galería Salvador Riera, Barcelona.

Trasbals. Museo de Granollers (itinerante), Barcelona.

3 Bienal D'art Girona. Museo de Arte de Girona, Girona.

1992

Autobiografías. Sala Amadís, Instituto de la Juventud, Madrid.

Ciertas Distancias. Galería Antonio de Barnola, Barcelona.

1991

Fuera De Sí, Sala Transformador Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona.

Quincena De Arte Montesquiú. Diputación de Barcelona. Itine.

Escultors a l'escola Massana. Capella de l'Antic Hospital de la Santa Creu, Barcelona.

OBRAS EN COLECCIONES Y MUSEOS:

Colección UNICAJA. Málaga

Diputación de Málaga. Colección Testimoni, La Caixa. Barcelona.

Artium, Museo de Arte Contemporáneo de Álava.

Julia Montilla (Barcelona, 1970)

Primera Exposición: 1995

Exposiciones Realizadas

INDIVIDUALES:

2013

"El cuadro de la Calleja". Fundación Joan Miró.

2008

"Gogo-Arima Erradikalak". Galería Toni Tàpies, Barcelona.

2003

"Julia Montilla". Galería Toni Tàpies, Barcelona.

2002

"Julia Montilla". Galería Toni Tàpies, Barcelona.

1999

"Julia Montilla". Galería Toni Tàpies, Barcelona.

COLECTIVAS:

2013

"Itinerarios 2011/2012". Fundación Marcelino Botín. Santander.

2012-2013

"Montaje de Atracciones - Tirar del Hilo". Artium. Vitoria-Gasteiz.

2011

"Wunder - Kunst, Wissenschaft Und Religion Vom 4". Jahrhundert Bis Zur Gegenwart.
Deichtorhallen Hamburg, Hamburgo.

"Fresc!" Galería Toni Tàpies, Barcelona.

"La Cuestión del Paradigma". Genealogías de la emergencia en el arte
contemporáneo en Cataluña - Centre d'Art la Panera, Lleida.

2010

"Antes que todo". CA2M - Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, Madrid.

2009

"25 obras, 17 artistas, 4 relatos". Centre d'Art la Panera, Lleida.

"Desmontajes imágenes y contradiscursos". Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz.

2007

Existencias. Musac - Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León.

Paperback. Ediciones baratas - Fundación Luis Seoane, Coruña.

2006

Contos Dixitais. CGAC - Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela.

BCN Producció '06 - Institut de Cultura de Barcelona, La Capella, Barcelona.

Paperback - CGAC - Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela.

Mirador 06. Medienkunst aus Spanien - O.K Centrum für Gegenwartskunst, Linz.

2005

Emergencies. Musac - Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León.

2004

Goya + España. Cesac - Centro Sperimentale per le Arti Contemporanee, Caraglio.

2003

PUNTO DE ENCUENTRO. La Colección (I) - CAB Centro de Arte Caja Burgos, Burgos.

Realidad y Representación - Coleccionar paisaje hoy - Fundació Foto Colectania, Barcelona.

Monocanal. CGAC - Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela.

<p>2002</p> <p>Out of place. Bury St Edmunds Art Gallery, Bury St Edmunds, Suffolk (Inglaterra).</p> <p>1999</p> <p>2a Biennial d'Art Leandre Cristòfol - Biennial d'Art Leandre Cristòfol, Llérida.</p> <p><i>OBRAS EN COLECCIONES Y MUSEOS:</i></p> <p>Musac. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León.</p> <p>Museu d'Art Jaume Morera, Lleida.</p> <p>CGAC - Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela.</p>
<p>Julia Galán (Castellón, 1963)</p>
<p>Primera Exposición: 1996</p>
<p>Exposiciones Realizadas</p> <p><i>INDIVIDUALES:</i></p> <p>2012</p> <p>"Julia Galán". Galería Ferrán Cano - Barcelona, Barcelona</p> <p>"Acha". Sala La gallera. Valencia, España.</p> <p><i>COLECTIVAS:</i></p> <p>2001</p> <p>Corporate Identity – le percezioni del se' e dell'altro - EN PLEIN AIR ARTE CONTEMPORANEA, Pinerolo.</p> <p>1999</p> <p>Contemporánea 1999. Espacio de Arte Contemporáneo de Castelló, Castellon de la Plana.</p> <p><i>OBRAS EN COLECCIONES Y MUSEOS:</i></p> <p>Fundació Foto Colectania, Barcelona.</p>

<p>Patricia Dauder (Barcelona, 1973)</p>
--

Primera Exposición: 1999

Exposiciones Realizadas

INDIVIDUALES:

2012

Galerie van der Mieden, Bruselas

2011

"Modular". Kunstsaele, Berlín.

"Modular". Aanant & Zoo, Berlín.

2010

"Teahupoo – Projectesd". Barcelona.

2009

"Los tiempos de un lugar". CDAN - Centro de Arte y Naturaleza - Fundación Beulas, Huesca.

"ACTE 12: Patrícia Dauder". Fundacio Suñol, Barcelona.

2007

"Projectesd". Barcelona.

2005

"Projectesd". Barcelona.

2003

"Projectesd". Barcelona.

COLECTIVAS:

2012

"Lugares en pérdida". Centro Huarte de Arte Contemporáneo, Huarte.

"Art Situacions ". Arts Santa Monica, Barcelona.

"Object Fictions". James Cohan Gallery, Nueva York, Estados Unidos.

2011

"Alchemy". Microwave International New Media Arts Festival, Hong Kong, SAR.

"Coleção Coca-Cola: Dez anos de fotografia espanhola contemporânea". Instituto Cervantes, Rio de Janeiro, Brasil.

"1979". Institut de Cultura de Barcelona, Palau de la Virreina, Barcelona.

2010

"Patricia Dauder / Dani Gal". Galerie Kadel-Willborn, Karlsruhe.

"Nosotras" - Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), Sevilla.

<p>"Fons d'Art Contemprani". Museu Empordà, Figueras.</p> <p>2009</p> <p>"Eté 2009". Galería Jocelyn Wolff, Paris.</p> <p>"There Is No(W) Romanticism". Galerie Les filles du calvaire, Bruselas.</p> <p>"Los tiempos de un lugar". CDAN - Centro de Arte y Naturaleza - Fundación Beulas, Huesca</p> <p>2008</p> <p>"Interfície". Centre d'Art la Panera, Lérida.</p> <p>2007</p> <p>"III Bienal de Jafre". Bienal de Jafre, Jafre (Girona).</p> <p>Keine Zeichnung, kein Zeichner - Kunstverein Rügen e.V., Putbus.</p> <p>Colección de Arte Contemporáneo 3 del Ayuntamiento de Lleida. Centre d'Art la Panera, Lérida.</p> <p>2004</p> <p>"Goya + España". Cesac - Centro Sperimentale per le Arti Contemporanee, Caraglio.</p> <p>4a Biennial d'Art Leandre Cristòfol - Biennial d'Art Leandre Cristòfol, Lérida.</p> <p>2003</p> <p>"Free Loop – Projectesd". Barcelona.</p> <p>2002</p> <p>"Los excesos de la mente". Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), Sevilla.</p> <p>2000</p> <p>"Parallax". Sandroni Rey, Los Angeles, CA.</p> <p>1999</p> <p>Certamen de Fotografía Injuve. Madrid.</p> <p><i>OBRAS EN COLECCIONES Y MUSEOS:</i></p> <p>DA2 - Domus Artium 2002, Salamanca.</p>
--

Andrea Costas(Vigo, 1978)
Primera Exposición: 2000

Exposiciones Realizadas

INDIVIDUALES:

2008

"Artistas en acción". Colección, Santiago de Compostela.

2006

"Personal y Transferible". Fundación Torrente Ballester. Santiago de Compostela.

"Formas de Ser". Auditorio Municipal. Cangas.

2005

Montaje audiovisual acompañando la obra teatral Tío Vania. Sala Nasa, Auditorio de Ribadavia (Itinerante Galicia).

2003

"Formas de Ser". Fundación Laxeiro. Casa das Artes. Vigo.

2002

"Ciclo Outras Miradas". Outono Fotográfico. Ourense.

"Formas de Ser". Pazo Mugartegui. Pontevedra.

2001

"Ciclo Miradas Virxes". Tercer Espacio. Centro Torrente Ballester. Ferrol.

COLECTIVAS:

2008

"Artistas en acción". C5 Colección, Santiago de Compostela.

"Mapas creativos". Galería Orígenes. La Habana.

C2 Convivir Convivencias. Parlamento de Galicia. Paneles gigantes en las calles principales de Betanzos, Tui, Mondoñedo, Ourense... (Itinerante por Galicia).

2007

Acciones con el grupo artístico 3Marías:

"3 Fragmentos". Dentro del programa del 5º Aniversario del MARCO. Vigo.

"A todas luces". Dentro del programa del 5º Aniversario del MARCO. Vigo.

Noovo International Festival for Fashion and Photography. Santiago de Compostela.

25 Otoños. Otoño Fotográfico. Ourense.

VI Certamen de Artes Plásticas Diputación de Ourense.

La jeune création photographique en Galicia. Espace Bonnefoy. Toulouse. (Itinerante por Francia).

"Arte y Alzheimer". Estación Marítima. Vigo.

BERLINER LISTE 2007. Stand de la Galería C5 colección. Berlin. Alemania.

LISTE KÖLN 2007. Stand de la Galería C5 colección. Colonia. Alemania.

"Maquila-Boutique". Casa das Campás de Pontevedra y Museo Histórico de Sargadelos,

"Cervo". Lugo (Itinerante Galicia).

"Corpografías". Galería Sargadelos. Coruña.

2006

"Iconos". Galería Sargadelos de O Barco de Valdeorras. Ourense.

"Iconos". Otoño Fotográfico. Ourense.

"Novas Miradas". Festival de Fotografía Olladas'06. Fundación Caixa Galicia. Coruña.

"Implic-arte 06". Galería Sargadelos. Santiago de Compostela.

"Las fragilidades de la mirada". Pazo de Congresos y Exposiciones de Pontevedra.

"Boas Pezas". Sala X, Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra.

"Esperando mil palabras". Casa Galega da Cultura de Vigo.

I Festival interactivo IntegrArte en la Abadía do Pelouro Axeito.

2005

"Colección Fotográfica do Concello de Vigo". Centro Portugués da Fotografía. Porto.

2004

"O Feito Fotográfico". Museo de Arte Contemporánea de Vigo. MARCO.

2003

"Imaxes Maiores". Obra Social Caixa Galicia. Itinerante por Galicia.

2002

Certamen de Fotografía Injuve. Sala Amadís, Madrid.

2001

"Identidades". Museo do Pobo Galego. Santiago de Compostela.

Novos Valores 2001. Obra seleccionada. Museo Sarmiento. Pontevedra.

Arte Solidario. Galería Sargadelos. Pontevedra.

2000

"Novas Creacións". IX Bienal Fotográfica de Vigo. Casa das Artes. Vigo.

"Exposición Colectiva de Mulleres Artistas". Teatro Principal. Pontevedra.

"Estancias". Colegio de Arquitectos de Vigo COAG.

OBRAS EN COLECCIONES Y MUSEOS:

Diputación de Ourense

Ayuntamiento de Santiago de Compostela

Ayuntamiento de Vigo

Diputación de Pontevedra

Colección del Instituto de la Juventud (Injuve). Madrid.

Colección de fotografía Celta de Vigo.

Naia del Castillo (Bilbao,1975)
Primera Exposición: 2002
<p>Exposiciones Realizadas</p> <p><i>INDIVIDUALES:</i></p> <p>2012</p> <p>"Desplazamientos". Casa Galería. México.</p> <p>2011</p> <p>"Altered perceptions". Galería llivetomorrow. Hong Kong.</p> <p>2010</p> <p>"Desplazamientos". Espacio Marzana. Bilbao.</p> <p>"Ir y Volver". Galería Maior.Mallorca.</p> <p>2009</p> <p>"Time After Diamonds". Galería DeSantos. Houston. USA</p> <p>"Naia del Castillo". MAM Galería, Salzburgo.</p> <p>"Matryoshka". Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente. Segovia</p> <p>"Selected Works. Naia del Castillo". Galería MAM, Viena.</p> <p>2008</p> <p>"Naia del Castillo". Sala Amós Salvador, Logroño.</p> <p>2006</p> <p>"Ofrendas y Posesiones". Galería Dels Angels, Barcelona.</p> <p>2005</p> <p>"ParísPhoto". Galería Distrito4, España País invitado. Comisaría Rosa Olivares.</p> <p>"Naia del Castillo". Galería Fúcares, Almagro.</p> <p>"El Puente de la Visión". Palacio de Caja Cantabria. Santillana del mar.</p> <p>"Ofrendas y Posesiones". Galería Distrito4, Madrid.</p> <p>"Traps and Seductions". De Santos Gallery. Houston. Texas.</p> <p>2004</p> <p>"Trampas y Seducción". Sala Alcalá 31, Comunidad de Madrid.</p> <p>"Naia del Castillo". ARTIUM, Museo de Arte Contemporáneo de Vitoria.</p> <p>2003</p> <p>"Sobre la Seducción". Galería Dels Angels. Barcelona.</p>

"Naia del Castillo". Galería Van der Voort, Ibiza.

2002

"Sobre la seducción". Galería Bilkin. Bilbao.

Feria New Art. Barcelona.

"Naia del Castillo". Galería María Martín. Madrid.

2001

"Fotografía". Galería dels Àngels, Barcelona.

COLECTIVAS:

2012

"1 Festival Miradas de Mujeres". La Casa Encendida. Madrid.

"Ellas". Exposición itinerante. Red Itiner. Comunidad de Madrid.

"La revolución de la escultura". CEART. Centro de Arte Tomas y Valiente. Madrid.

2011

"Desnudando a Eva". Creadoras del siglo XXI. Instituto Cervantes de Varsovia. Polonia.

"The chimera pavilion". Ilivetomorrow Gallery. First Beijing International Design Triennial Beijing.

"Ellas creadoras del siglo XX y XXI". Sala Fundación Caja Vital. Vitoria.

"El arte desnudo". CEART. Madrid.

"Arco2011". MAM Gallery. Madrid.

2010

"Nuevas Historias". A new view of Spanish Photography. National Museum of Photography Den Sorte Diamant, Royal Library, Copenhagen.

"Vynt Anys". Galería Maior. Pollença.

"Desnudando a Eva. Creadoras del siglo XXI". Instituto Cervantes Praga.

"Dreams". Mario Mauroner Contemporary Art. Salzburgo

"Nuevas Historias". A new view of Spanish Photography. Vassa.

"Saber estar". Galería Vault17. Prato. Italia.

"Estancias, Residencias, Presencias". TEA, Tenerife Espacio de las Artes.

"Miradas Singulares, Voces Plurales". Claustro de exposiciones de diputación de Cádiz.

Mulier, Mulieris. MUA. Sala Sempere. Alicante.

"Arco2010". MAM Gallery. Madrid.

2009

"Arco2009". MAM Gallery. Madrid. España.

"Nuevas Historias". A new view of Spanish Photography. Sternesen Museum. Oslo.

"ArteFiera 2009". MAM Gallery. Bologna. Italia.

2008

"Nuevas Historias". A new view of Spanish Photography. Kulturhuset. Estocolmo.

"Figuras reclinadas/Cuerpos Tumbados". Museo de Tenerife. TEA.

"Time to Celebrate". Mario Mauroner Contemporary Art Salzburg.

"Out of Body". OpenEye Gallery. Liverpool.

"Extraños en el Paraíso". Fotografía contemporánea Vasca. Instituto Cervantes. Tokio.

2007

"Fotografía Contemporánea en el País Vasco". Instituto Cervantes. Beijing.

Museo Würth La Rioja. España.

"BCN: 1947-2007". Fundación Maeght. Francia.

"Roma Aún es Roma". Sala de Exposiciones de la Real Academia de España.

"Festival Fotografía Roma". Temple University. Roma.

"A Propósito de Hombres y Mujeres". Instituto Cervantes. NY.

"Doce Artistas en el Museo del Prado". Comisariado por Francisco Calvo Serraller.

Museo del Prado.

"Korea Art Fair". Galería Dels Angels. Korea.

"ARCO07". Galería Distrito 4, Galería Dels Angels.

2006

"La Vida en un bolso". Proyecto invitado por Loewe. Círculo de BBAA. Madrid.

"ARCO06". Galería Distrito 4, Galería Dels Angels.

2005

The photography of Houston galleries, by FOTO FEST, Houston.

FIAC, Galería Distrito 4, París.

XLII Certamen Internacional de Artes Plásticas de Pollença. Museo de Pollença.

Mallorca.

DFOTO Galería Distrito 4, San Sebastián.

ViennArtFair Galería Distrito 4.

FOROSUR Cáceres, Galería Distrito 4.

ARCO05, Galería Distrito 4, Galería Dels Angels.

2004

Colección 03/04 de la fundación La Caixa. Pamplona.

"Mientras tanto, en otro lugar". Sala Rekalde, Bilbao.

FIAC 2004. Galería Distrito 4. París.

"Arte Actual Travesías dominicano & español". República Dominicana.

MACO Galería Distrito 4, México.

FOROSUR Galería Distrito 4, Cáceres.

DFOTO Galería Distrito 4, Galería Dels Angels, Galería Bilkin, San Sebastián.

ARCO04 Galería Dels Angels, Madrid.

2003

"La Colección del Consejo Superior de Deportes". Las Petxinas. Valencia.

"Bienal del Deporte en las Artes". Centro de Arte Contemporáneo de Salamanca.

"Entre la Moda y el Arte". Organizado por Alta Roma. Roma.

Indisciplinados. MARCO. Museo de Arte Contemporáneo de Vigo.

"Las flores pragmáticas". Espais d'Art Contemporani. Girona.

2002

"Printemps de septembre - Fragilités - Printemps de Septembre", Toulouse.

OBRAS EN COLECCIONES Y MUSEOS:

ABC colección. España

Alicia Koplowitz colección. España.

Ayuntamiento de Bilbao. España

BBVA colección.

CAC, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. España

Caja de Burgos. España

Comunidad de Madrid. España

Consejo Superior de Deportes. España

Fundación Bancaixa, Valencia. España

Fundación Caja Madrid. España

Fundación Focus Abengoa. Sevilla. España

Fundación La Caixa. España

Fundación Ordoñez Falcón. España

Injuve. España

Instituto de Empresa. Madrid. España

Maison Europeene de la Photographie. Francia

Ministerio de Asuntos exteriores y Cooperación

Museo de Arte Reina Sofia. España.

Museo de Arte Contemporáneo de Vitoria. Artium. España

Museo de Bellas Artes de Santander. España

Museo de Pollença. Mallorca. España

Museo del Prado. España

Museo Würth La Rioja. España

Museum of Fine Arts of Houston. USA

Torreal. S.A. (Juan Abelló). Madrid. España

Universidad del País Vasco. España.

Ana Matey(Madrid, 1978)
Primera Exposición: 2002
<p>Exposiciones Realizadas</p> <p><i>INDIVIDUALES:</i></p> <p>2012</p> <p>"A través de las diferencias...". Sala Ángeles Santos, Majadahonda.</p> <p>2010</p> <p>"El Recolector de Plumas". Galería Kulturpalast en Berlín, Alemania.</p> <p>"Identity Project: IP". Galería Espacio Espora en Madrid, España.</p> <p>"El Recolector de Plumas". El Carromato, Madrid, España.</p> <p>2008</p> <p>"Bienvenido a Otasazubicam". Espacio Menosuno, Madrid.</p> <p>2007</p> <p>"Evolución....dar vueltas hacia fuera", Galería Kubiko. Madrid.</p> <p>2004/2005</p> <p>Evasiones. Red de Arte Joven de la Comunidad de Madrid. Con exposiciones en Biblioteca José Hierro. La Casa del Libro. Universidad Carlos III. Centro sociocultural Mariano Muñoz. Biblioteca Vallecas. Espacio 1430.</p> <p><i>COLECTIVAS:</i></p> <p>2012</p> <p>"Azúcar y vino". Galería Weber-Lutgen en Sevilla.</p> <p>2011</p> <p>"Do It Yourself II". AccionMAD, Matadero Madrid.</p> <p>2010</p> <p>"El huevo que nunca cae". Festival ARTCaudete, Albacete.</p> <p>2009</p> <p>"Soy Espinaca". MUA Corpórea, por el Museo de la Universidad de Alicante.</p> <p>2008</p> <p>X EntreFotos. Conde Duque. Madrid.</p> <p>2007</p> <p>IXEntreFotos. Conde Duque. Madrid.</p>

Puertas Abiertas Galería Morgan con el Colectivo El Carromato, "Construcción de Fragmentos, de Trayectorias y Alteración de Espacios", fotografía, video e instalación. Madrid.

2ª Puertas Abiertas Galería Morgan con el Colectivo El Carromato, instalación ¿Qué es lo real? y Con-tener, fotografía y pintura. Madrid.

Arte de la Memoria. Fotografía. Alcalá de Guadaira en Sevilla.

2004/2005

Todos somos Juárez. Aguascalientes, México.

Todos somos Juárez. Durango, México.

2003

Evasiones. Escuela Superior de Comunicación Imagen y Sonido. (C.E.V) Madrid.

2002

Obra en la Galería Picassomio. Madrid.

Isabel Tallos (Madrid, 1983)

Primera Exposición: 2002

Exposiciones Realizadas

INDIVIDUALES:

2012

"Low Cost", Galería 100Kubik, Colonia, Alemania.

Sala de exposiciones la Salina. Diputación de Salamanca.

2011

"Low Cost", Galería La Zúa, Madrid.

"Low Cost", Galería La Lisa, Albacete.

2010

"Balance de blancos", Galería Aleph, Ciudad Real.

"Espacio de Tiempo", Galería Inés Barrenechea, Madrid.

"Cápsulas de Realidad" Galería MoretArt Espacio, La Coruña.

"Check in. 2007-2009", Museo obra gráfica de San Clemente, Fundación Antonio Pérez.

2009

"Poetische Räume2. Galería 100 Kubik de Colonia, Alemania.

"Inhabitados". Kursala, aulario La Bomba. Sala de Exposiciones del Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Cádiz.

"Anatomía comparada". Red de Exposiciones Itinerantes de la Comunidad de Madrid.

2008

"Contemporary Art Ruhr". Essen. Alemania.

"Junge Talente aus spanien". Galería 100Kubik de Colonia, Alemania.

"Il Art Investment Conference". London Business School, Reino Unido.

"Re-género". Centro Cultural de España en Lima, Perú.

Galería Tolmo, Toledo, España.

Galería La Zúa, Madrid, España.

2006

Exposición en el Jardín Botánico. Paraninfo de la Universidad Complutense de Madrid.

"Ingrávitass". Espacio de arte contemporáneo Convento de Mínimos, Segovia.

COLECTIVAS:

2011

"Art hotel Europa Residence". Brno Exposición en Forte Marguera, Venecia (Italia). Itinerante.

"Una habitación propia". Sala de exposiciones Facultad de Bellas Artes. IV Coloquio del Seminario Permanente sobre literatura y mujer de la UNED.

"El Movimiento en escena". Ayuntamiento de Madrid. Itinerante.

"20 años, 20 imágenes". Aniversario de la revista Paisajes desde el tren. Itinerante.

2010

"XIII Certamen AAPP". Sala Brocense. Cáceres.

"Concurso de creación artística". Fundación José García Jiménez.

"Art 30". Sala Parés. Barcelona.

"Bienal de fotografía de Olot". Claustres de l'Hospici. Gerona.

"Mapeando". Parador de Almagro, Ciudad Real.

"IX Bienal de Artes Plásticas". Ciudad de Albacete. Museo Municipal.

"IV Concurso de Creación Artística". Fundación José García Jiménez.

"Imatges Raonades 10". Addaya Centre d'Art, Mallorca.

"Recreación, la mirada de Narciso". Museo municipal López-Villaseñor, Ciudad Real.

2009

"Kleine Formate". Galería 100Kubik, Colonia, Alemania.

"Junge Talente aus Spanien". Galería 100Kubik, Instituto Cervantes Frankfurt y Munich. Alemania. Itinerante.

"Injuve 08". C.C. de España en América del Sur. Itinerante.

"Forum und Medienkunst-Messe". Essen, Alemania. Galería 100Kubik.

"XXXVI Premio Bancaja de Pintura, Escultura y Arte Digital". Exposición en el IVAM, Valencia.

"Gamelab, Feria Internacional de Ocio Interactivo". LABoral, Gijón.

2008

Premios Injuve 2008, modalidad de Artes Visuales, en el Círculo de Bellas Artes, Madrid.

Entrefotos X en el Palacio del Conde Duque, Madrid.

15 Posiciones. Sala de exposiciones Fábrica de Harinas, Albacete, España.

Exposición del Premio Joven de la Fundación General de la Universidad Complutense de Madrid. Biblioteca Nacional, Madrid.

2007

Kaunas Photo 07, Mysteries, Secrets, Illusions, at National MK.Ciurlionis Museum, Kaunas Picture Gallery, Kaunas, Lithuania.

Entrefotos IX 07, en el Centro Cultural Conde Duque.

Photoespaña 2007, sección de descubrimientos, expuesto en el Museo de Arte Primera Muestra Internacional de arte ARTEfactos07 organizada por el colectivo Cabaret Voltaire.

2006

XI Certamen de Arte Joven la Latina.

Premio Joven. Fundación General de la Universidad Complutense de Madrid.

Exposición en el centro Cívico de San Martín de la Vega.

2005

XIV concurso Rosa Pardo de Fotografía realizada por mujeres, expuesta en el local de la organización.

2002

I Certamen "El Deporte en las artes plásticas". Conde Duque de Madrid.

OBRAS EN COLECCIONES Y MUSEOS:

Fondos del ayuntamiento de San Martín de la Vega.

Ixone Sadaba (Bilbao, 1977)

Primera Exposición: 2003

Exposiciones Realizadas

INDIVIDUALES:

2011

"Ixone Sadaba". Galería Juan Silió, Santander.

"Following the history of representation". Witzenhausen Gallery, Nueva York, Estados Unidos.

2009

"Ixone Sádaba". Witzenhausen Gallery. Nueva York, Estados Unidos.

"Ixone Sábada". Espacio Marzana. Bilbao.

2007

"The expulsion from paradise". Witzenhausen Gallery, Amsterdam.

2006

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía MNCARS, Madrid.

2005

"Phlegmone". Galería JM, Málaga.

2003

Galería Fernando Pradilla, Madrid.

COLECTIVAS:

2011

"All We Did Was Not Enough". Cámara oscura Galería de arte, Madrid.

"Generación 2011". La Casa Encendida, Madrid.

"Smell colour. Chemistry, art and education". Arts Santa Monica, Barcelona.

2010

"Mujeres gritando". Espacio Líquido, Gijón.

2008

"Darkness Ascends". Museum of Contemporary Canadian Art, Toronto, ON.

2007

"Chacun à son gout". Museo Guggenheim de Arte Moderno y Contemporáneo, Bilbao.

"Existencias". Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León.

2006

"Pero dime la verdad/Tell me the truth". Sala Rekalde, Bilbao.

"Frente a frente". Galería Fernando Pradilla, Madrid.

"Catarsis - Rituales de purificación". La Colección V - ARTIUM Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz.

2005

"Miradas de Mujer - 20 Fotografías Españolas". Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia.

2004

"Antirrealismos: Spanish Photomedia Now". IMA Institute of Modern Art, Brisbane.

"Artistas Iberoamericanos presentados en ARCO'04". Galería Fernando Pradilla, Madrid.

"The Real Royal Trip /El Retorno". Patio Herreriano - Museo de Arte Contemporáneo Español, Valladolid.

2003

"Antirrealismos - Spanish Photomedia Now". Australian Centre for Photography, Sydney.

OBRAS EN COLECCIONES Y MUSEOS:

Musac - Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León

Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles

ARTIUM Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz.

Laura Torrado (Madrid, 1967)
Primera Exposición: 2003
<p>Exposiciones Realizadas</p> <p><i>INDIVIDUALES:</i></p> <p>2006</p> <p>Galería Antonio de Barnola, Barcelona.</p> <p>2002</p> <p>"The endless story". Bernhard Knaus Fine Art, Frankfurt/Main.</p> <p><i>COLECTIVAS:</i></p> <p>2011</p> <p>"Fiction and Reality". Moscow museum of modern art - MMOMA, Moscú.</p>

2007

"Cuentos modernos". Max Estrella, Madrid.

2006

"Identidades Críticas". Patio Herreriano - Museo de Arte Contemporáneo Español. Valladolid.

2004

"Generación 2003". Institut de Cultura de Barcelona, Palau de la Virreina. Barcelona.

2002

Galería Helga de Alvear, Madrid.

OBRAS EN COLECCIONES Y MUSEOS:

Museo Patio Herreriano. Valladolid.

Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo Artium. Vitoria.

Colección de Arte Contemporáneo Altadis. Madrid, París

Fundación Coca-Cola. Madrid.

Saastamoisen Foundation, Helsinki.

Colección de Arte Contemporáneo Fundación del Fútbol Profesional. Madrid.

Colección de Arte Contemporáneo Ayto. de Albacete.

Colección de la Comunidad de Madrid. Madrid.

Colección de la Fundación Caja Madrid. Madrid.

Colección Purificación García. Madrid.

Colección Caja Ahorros Mediterráneo, CAM. Alicante.

Instituto de la Juventud, INJUVE. Madrid.

Colección Gobierno de Cantabria. Santander.

Colección de Arte Contemporáneo Ayto. de Almagro. Ciudad Real.

Centro Gallego de Arte Contemporáneo, CGAC. Santiago de Compostela.

Colección de Arte Contemporáneo, Unicaja. Málaga.

9.6 ENTREVISTAS A PERSONAS RELACIONADAS CON LA IMAGEN VISUAL Y LA FOTOGRAFÍA: COMO PROFESORES, COMISARIOS, CRÍTICOS DE ARTE, HISTORIADORES DE ARTE Y FOTOGRAFÍA.

- **CATHERIN COLEMAN:** Conservadora de fotografía del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

1. ¿Qué opina de la creación fotográfica femenina, cree que ha tenido un papel representativo en la historia de la fotografía?

Buen tema. Mi opinión es que la fotografía y el feminismo entran en el museo – como institución de arte- por la puerta trasera en los años 70 (USA, Alemania. España no hasta finales de los ochenta). Ambos “recién llegados” fueron los primos pobres, ahora no.

2. ¿Cree que a diferencia de la Historia del arte en que a las mujeres artistas prácticamente se les ha hecho invisibles, en la fotografía ha sucedido algo similar, o cree que las mujeres fotógrafas han estado más presentes en la creación fotográfica? ¿A lo largo de la historia y actualmente?

Como la fotografía no fue siempre considerada “arte”, dejaron que las mujeres jugaran con ello.

3. ¿Cómo ve el panorama actual de las fotógrafas iberoamericanas, considera que hay una cantidad representativa de estas?

No estoy al tanto, te aconsejo que hables con Alejandro Castelote.

4. ¿Considera que hay una fotografía específicamente femenina, o fotografía feminista?

Hay temas explorados más por mujeres, como el cuerpo y los estigmas y tabús.

5. Pasando a la línea de investigación de interés, que es el cuerpo femenino, quisiera referirme a Linda Nochlin, quien dice al respecto: “La historia del arte no se concibe sin el desnudo y en particular sin el femenino, pero un desnudo estereotipado, objetual, erotizado, publicitario, un cuerpo femenino nunca ha sido tratado o estudiado como un fin en sí mismo, sino como condición de objeto o de juego erótico.” ¿Qué opinión le merece esta afirmación, considera que ha sido así, que el cuerpo femenino solo ha sido objetualizado por el androcentrismo en la Historia del arte y en este caso en la Historia de la fotografía?

Creo que está probado.

6. ¿Cree que desde el arte, en este caso la fotografía, la mujer artista puede construir una imagen de su cuerpo femenino, que le permita pasar de objeto a ser sujeto y de esta manera deconstruir los cánones establecidos de la sociedad tradicional?

Si, Carolee Scheleman, por ejemplo.

7. ¿Cuál cree que es el impacto social que generan las imágenes fotográficas estereotipadas del cuerpo femenino?

Negativo.

8. En lo que se refiere a fotografías iberoamericanas, ¿cree que se han interesado por las representaciones del cuerpo femenino?

Otra vez, no estoy al tanto pero las sudamericanas también tienen el machísimo, el catolicismo, etc.

- **ESTRELLA DE DIEGO:** Historiadora de arte, autora de varios libros, teórica del género y de la fotografía.

1. ¿Cómo ve la relación que existe entre arte y género femenino, en un contexto mundial e iberoamericano?

Las cosas han cambiado mucho en los últimos años y cada vez hay más conciencia sobre el tema. Creo que las artistas saben ya que hay que posicionarse -también en algunos de los países que hasta hace tiempo tenían menos clara la necesidad de un arte comprometido o al menos una posición teórica comprometida.

2. ¿Qué opinión le merece el arte feminista?

Como todo arte, lo hay bueno y malo, no se puede generalizar.

3. En 1971 la historiadora de arte Linda Nochlin, escribió su gran ensayo *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*, el cual ha sido fundamental para la crítica feminista actual, donde menciona a mujeres que han sido artistas a lo largo de la historia del arte como Artemisia Gentileschi entre otras, las cuales han existido y han realizado una gran obra artística. Porque cree que el sistema patriarcal ha excluido a estas mujeres de la Historia del arte, haciéndolas invisibles, a que se puede deber esta discriminación?

Es la misma que han sufrido las mujeres en todos los ámbitos y como siempre ocurre es un simple problema de ejercicio indiscriminado del poder.

4. Se puede decir que en los últimos 50 años el papel de la mujer ha cambiado, pasando de una esfera privada a una esfera pública, y esto se ha visto en diferentes campos. Actualmente hay mujeres en todas las profesiones y se desenvuelven en diversos ramos profesionales. Ubicándonos en nuestro tema de interés cree que a lo largo de este último siglo en un contexto iberoamericano las mujeres artistas han cambiado un poco la visión patriarcal que se tenía del arte, ¿cree que han pasado de ser las musas del arte para convertirse en creadoras de arte?

Seré breve porque la respuesta es concisa: absolutamente sí, incluso por parte de las artistas que no se llamarían "feministas".

5. Qué opina de la creación fotográfica femenina, ¿cree que ha tenido un papel representativo en la historia de la fotografía?

Sin duda: pensemos en Julia Margaret Cameron. En parte, todo hay que decirlo, porque la foto durante tiempo, y por el proceso mecánico implícito, no se veía como "arte". Tal vez por eso ¡las mujeres eran bienvenidas en sus comienzos!

6. ¿Cómo ve el panorama actual de las fotografías iberoamericanas, considera que hay una cantidad representativa de estas?

No sé, hay tantas, tampoco no sé si importa. Sé que hay algunas muy relevantes. Con eso me basta.

7. ¿Considera que hay una fotografía específicamente femenina, o fotografía feminista?

Hay, claro, una fotografía feminista, la que quiere plantear una postura política. No hay una fotografía femenina como no hay un arte femenino. Para mí aceptar eso sería aceptar que las diferencias son biológicas y no culturales.

8. Pasando a la línea de investigación de interés, que es el cuerpo femenino, quisiera referirme a Linda Nochlin, quien dice al respecto: "La historia del arte no se concibe sin el desnudo y en particular sin el femenino, pero un desnudo estereotipado, objetual, erotizado, publicitario, un cuerpo femenino nunca ha

sido tratado o estudiado como un fin en sí mismo, sino como condición de objeto o de juego erótico." ¿Qué opinión le merece esta afirmación, considera que ha sido así, que el cuerpo femenino solo ha sido objetualizado por el androcentrismo en la historia del arte y en este caso en la historia de la fotografía?

Uno de los temas recurrentes en la pintura occidental ha sido el desnudo femenino, aunque los hombres raramente lo hayan conocido bien, esa es la paradoja. No creo que pase lo mismo en la historia de la fotografía -quizás porque el cuerpo desnudo era demasiado directo.

9. ¿Cree que desde el arte, en este caso la fotografía, la mujer artista puede construir una imagen de su cuerpo femenino, que le permita pasar de objeto a ser sujeto y de esta manera deconstruir los cánones establecidos de la sociedad tradicional?

Imagino que sí: un cuerpo que no sea del deseo (masculino) puede ser la respuesta. Y las artistas de los 70/80 la dan: el cuerpo de las mujeres por las mujeres es diferente del construido, también en foto, por la mirada masculina.

10. ¿Cuál cree que es el impacto social que generan las imágenes fotográficas estereotipadas del cuerpo femenino?

A veces terribles porque nos obligan a imitarlo, a imitar el canon. Eso es muy peligroso, como muestran las modelos ultra delgadas y la relación con la anorexia en las más jóvenes.

11. En lo que se refiere a fotógrafas iberoamericanas, ¿cree que se han interesado por las representaciones del cuerpo femenino?

Otra vez es complicado generalizar. Creo que la forma de salir del estereotipo es tratar de no ver a TODAS LAS MUJERES como un conjunto y no usar el término iberoamericanas, sino latinoamericanas- como nos llamamos y como nos llaman es esencial. Es importante recordar que las construcciones culturales empiezan por el nombre.

- **NIEVES FEBRER:** Artista e investigadora, actualmente está realizando su Tesis Doctoral especializada en Arte Contemporáneo y su segunda Licenciatura en Antropología Social y Cultural. Ha colaborado y publicado en trabajos de investigación, fotografía y vídeo.

1. ¿Qué opina de la creación fotográfica femenina, cree que ha tenido un papel representativo en la historia de la fotografía?

No creo que la fotografía realizada por mujeres haya tenido un papel *relevante* o *representativo* en la historia del arte. Sin embargo, también hay que decir que hay un número elevado de mujeres artistas/fotógrafas a las que sí se las ha prestado una especial atención. Sin ir más lejos, encontramos a fotógrafas como Berenice Abbott, Dorothea Lange, Claude Cahun, o más recientes, como Cindy Sherman, Shirin Neshat o Zoe Leonard (por nombrar sólo a unas pocas) que están incluidas habitualmente dentro de la historiografía contemporánea, y, por lo tanto, forman parte de los circuitos internacionales, institucionales y hegemónicos (léase por ejemplo en la literatura especializada, crítica, exposiciones, bienales, galerías, museos, etc.). Así pues en la *historia de la fotografía*, positivamente, las artistas mujeres tienen una "trayectoria" como fotógrafas, pero no me atrevería a decir que ésta sea representativa.

2. ¿Cree que a diferencia de la historia del arte en que a las mujeres artistas prácticamente se les ha hecho invisibles, en la fotografía ha sucedido algo similar, o cree que las mujeres fotógrafas han estado más presentes en la creación fotográfica? ¿A lo largo de la historia y actualmente?

La fotografía ha entrado con una fuerza inusitada dentro del mundo del arte en los últimos años. Los medios digitales y los cambios tecnológicos, han favorecido este hecho. Los artistas trabajan actualmente con la fotografía como una herramienta cotidiana más de expresión y comunicación. Ahora bien, la *invisibilización* del arte femenino es una constante tanto en la fotografía como en otros medios, ya sean pictóricos, escultóricos o audiovisuales. El problema, desde mi punto de vista, no es el medio o la herramienta o el vehículo utilizado, sino los esquemas socioculturales que impregnan nuestra mirada. Es decir, *lo femenino* lo percibimos desde una categoría interpretativa "secundaria". El trabajo masculino, al contrario,

adquiere mecánicamente una mayor significación connotativa de "verdad" y "autenticidad".

3. ¿Cómo ve el panorama actual de las fotografías iberoamericanas, considera que hay una cantidad representativa de estas?

Hoy por hoy, hay un impulso muy grande, en general, del arte iberoamericano en muchas y muy diversas disciplinas. Sin embargo, si hablamos de "cantidad", no creo que supiera contestarte a esta pregunta. Es difícil hablar de si hay un número elevado o no de mujeres fotógrafas (concretamente iberoamericanas) que sean representativas del panorama artístico actual.

4. ¿Considera que hay una fotografía específicamente femenina, o fotografía feminista?

Considero que existen ciertos aspectos estructurales, tanto en los mecanismos de producción como en la difusión y en la recepción espectral, en los que sí que podemos hablar de una fotografía femenina (o realizada por mujeres). En la mayoría de las sociedades, éstas han desarrollado sus propias estrategias y estilos de comunicación. Esto significa que han investigado diferentes formas de mostrar una identidad (femenina) individual y social. La estética de la fotografía (y el videoarte) ha favorecido precisamente que las artistas adecuen más fácilmente sus discursos feministas a este medio, y exploren nuevas maneras de mirar y de mirarse.

5. Pasando a la línea de investigación de interés, que es el cuerpo femenino, quisiera referirme a Linda Nochlin, quien dice al respecto: "La historia del arte no se concibe sin el desnudo y en particular sin el femenino, pero un desnudo estereotipado, objetual, erotizado, publicitario, un cuerpo femenino nunca ha sido tratado o estudiado como un fin en sí mismo, sino como condición de objeto o de juego erótico." ¿Qué opinión le merece esta afirmación, considera que ha sido así, que el cuerpo femenino solo ha sido objetualizado por el androcentrismo en la historia del arte y en este caso en la historia de la fotografía?

El cuerpo es una construcción simbólica. Digamos que es el producto de una construcción social y cultural a través de la historia. Es el soporte del individuo. Hablamos, por lo tanto, de valores y representaciones de género y sexualidad. De hecho, la "idea" de "cuerpo" es relativamente reciente. Hasta el siglo XVII no se empieza a estudiar "realmente" el cuerpo humano. Ahora bien, tal y como señala Linda Nochlin, existen diferencias a la hora de percibir el cuerpo masculino frente al femenino. El cuerpo masculino simboliza el modelo dominante legítimo, cultural y sexual. Las mujeres, a lo largo de la historia, han sido representadas según este modelo, es decir, según las necesidades y los deseos masculinos. Es lo que los antropólogos llaman la *metáfora de la naturalización*, ya que las mujeres hemos interiorizado que nuestro modelo *ideal* no es otro que el representado por el modelo dominante. De esta manera, el cuerpo masculino se expresa mediante metáforas de posesión, creación, poder, conocimiento, etc.; y el femenino, en cambio, es el objeto de su propiedad, de su poder, de su conocimiento, etc. Todas estas reflexiones las vemos reflejadas tanto en la fotografía artística como en la publicitaria. Por eso las mujeres no solemos "quejarnos" de la imagen que la publicidad ofrece de nosotras. En esencia, porque hemos asumido "naturalmente" que somos el modelo dominado.

6. ¿Cree que desde el arte, en este caso la fotografía, la mujer artista puede construir una imagen de su cuerpo femenino, que le permita pasar de objeto a ser sujeto y de esta manera deconstruir los cánones establecidos de la sociedad tradicional?

Creo que desde hace varios años, las artistas mujeres han variado sus discursos, justamente, para "hacerse oír" y, desde luego, para desmontar la aparente lógica que subyace tras todos estos mecanismos de naturalización que he comentado. Alrededor de los años setenta y ochenta, surgen en prácticamente todas las disciplinas académicas los llamados *estudios de género*, centrados en revisar investigaciones hasta la fecha marcadamente androcéntricas. El problema, como decíamos, es que lo femenino se relaciona con lo natural, mientras que lo masculino con lo cultural. Nuestros ámbitos, por lo tanto, pertenecen a lo doméstico y a lo reproductivo. Las artistas se han empapado igualmente de todas estas corrientes ideológicas. Algunas han

recapacitado sobre este hecho y han aportado lecturas muy interesantes, como es el caso de Marina Abramovic o Rosemarie Trockel.

7. ¿Cuál cree que es el impacto social que generan las imágenes fotográficas estereotipadas del cuerpo femenino?

No creo que establezcan ningún *impacto*. Cada época histórica tiene sus propios modos de representar la "realidad" social que nos rodea. Los lenguajes artísticos, con el tiempo, llegan a un acuerdo entre un emisor y un receptor. Hay, por así decirlo, unas convenciones visuales en las que el observador es, a su vez, un productor de sentidos y significados. Por lo tanto, las imágenes de género forman parte, como bien dices, de un "canon" cultural legitimado. Para que produjeran impacto, deberíamos, como estamos haciendo aquí, replantearnos todas estas cuestiones de una manera más cotidiana.

8. ¿En lo que se refiere a fotografías iberoamericanas cree que se han interesado por las representaciones del cuerpo femenino?

Diría que sí. Las fotografías iberoamericanas que he tenido oportunidad de ver en exposiciones, en galerías y en museos, sí que establecen una mirada muy centrada en los valores femeninos, en el cuerpo y en la mujer a nivel universal y particular. No sólo en fotografía, sino que se me vienen a la cabeza artistas como Ana Mendieta, que han abierto un camino muy importante en el panorama artístico internacional referente a los discursos y a la imagen de género.

- **BEATRIZ GONZÁLEZ:** Artista y pintora colombiana, y también se ha desempeñado como curadora de importantes exposiciones y museos.

1. ¿Cómo ve la relación que existe entre arte y género femenino, en un contexto mundial e iberoamericano?

Bueno yo creo que como nuestra historia del arte es más corta, no es tan larga como puede ser la de los países asiáticos o europeos. Acá la historia no es tan dramática en cuanto a la presencia de mujeres en el arte. A partir del siglo XIX

existieron muchas mujeres exponiendo al tiempo con los pintores renombrados, pero ellas no son muy sobresalientes, pues no se encuentra una mujer de la que digan esa es igual a Espinosa o a los grandes pintores. Pero en el siglo XX sí hay una presencia muy fuerte, en los años 30, antes, aparecen muchas mujeres, hay unos artículos buenísimos sobre mujeres por ejemplo en 1910, dicen que la escuela de Bellas Artes está llena de mujeres, luego no hay un rechazo a decir que las mujeres no entran en Bellas Artes. En otras carreras empieza como en los 30 o 50 a haber una presencia femenina fuerte, pero acá es muy curioso en un artículo de Roberto Pizano, que el arte en ese momento estaba dominado por mujeres, en una revista o periódico de la época y sí es interesante como fenómeno. O sea, en el siglo XIX aparecen cantidades de mujeres participando en exposiciones, pero generalmente hacen cosas menores como artes aplicadas. En cambio en el siglo XX, ya desde el comienzo en el 1910, en la exposición que hicieron aquí en el Parque de la Independencia hay salas llenas de mujeres exponiendo. Entonces no veo el rechazo. Otra cosa es cuando empiezan a sobresalir y a ser premiadas, pensar que es en el 30 con Débora Arango y luego ya con las otras, con Lucy Tejada, en 40, 50 ya hay una presencia muy fuerte; entonces yo no veo aquí en esta carrera específica...

Yo por ejemplo estudie Arquitectura en la Universidad Nacional, éramos cuatro mujeres y nos trataban muy mal, los hombres nos trataban muy mal, nos discriminaban muy feo y escribían vulgaridades en el tablero para avergonzarnos y cosas así. Pero siempre la carrera de Bellas Artes la consideraban como un entretenimiento para las mujeres, los hombres podían sobresalir como artistas, pero las mujeres podían ser, a las que los papás les daban ese oficio porque era bonito, lo que quiero decir es que fue muy surtida la presencia femenina en las escuelas de Bellas Artes.

2. ¿Qué opinión le merece el arte feminista?

No entiendo el concepto, porque ¿existe un arte feminista?

En realidad no lo conozco. El otro día hicieron una exposición, en la cual incluyeron unas obras mías, pero no eran feministas sino que agruparon a varias artistas que teníamos un desarrollo, una carrera interesante. Hicieron una exposición que viajó por los Estados Unidos, tiene un catálogo pequeño y fue interesante, pero yo no conozco esa versión de arte feminista. ¿Qué hace,

lucha por los derechos de la mujer? ¿La manera de pintar merece ese calificativo?

Realmente no conozco nada ese movimiento; sí conozco la actividad de Lucy Lippard, es una crítica de arte muy interesante, pero no se le ve esa carga hacia lo femenino, hacia el género, en otras épocas, di tú, en los ochenta. Yo soy de las que dice que el arte no tiene que ver con el género, pero si hay unas condiciones de la mujer, yo con el tiempo lo he pensado, si hay unas condiciones de la manera de ver la mujer, de ver los detalles, de ver ciertas características, de la inteligencia de la mujer que sí se reflejan de pronto en el arte, pero yo sí soy de las que digo, el arte no tiene género, lo he dicho en todas mis declaratorias cuando en el 70, en el 80 me hacían esa pregunta.

3. En 1971 la historiadora de arte Linda Nochlin, escribió su gran ensayo *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*, el cual ha sido fundamental para la crítica feminista actual, donde menciona a mujeres que han sido artistas a lo largo de la historia del arte como Artemisia Gentileschi entre otras, las cuales han existido y han realizado una gran obra artística. ¿Porque cree que el sistema patriarcal ha excluido a estas mujeres de la historia del arte, haciéndolas invisibles, a que se puede deber esta discriminación?

Bueno yo creo, en el caso de Gentileschi, es un caso especial, pero yo sí creo que es la misma educación que se le ha dado a la mujer la que impidió que ella pudiera desarrollar sus dotes. Como el mundo ha cambiando tanto y la educación también, ahora uno sí puede estar al nivel de cualquier artista hombre, pero yo sí creo que más que el fruto de que la mujer estuviera capacitada o no era el fruto del estatus, como estaba constituida la familia y la madre hacia unos oficios y el padre tenía un dominio de toda la familia, entonces era imposible que una mujer pudiera volverse un genio como Miguel Ángel. Pues había mujeres poetas, pero como el arte necesita a un oficio era imposible, yo pienso que el genio no se podía desarrollar en esas condiciones y que las condiciones han cambiado y ahora sí se puede.

4. Ubicándonos en nuestro tema de interés, ¿cree que a lo largo de este último siglo en un contexto iberoamericano las mujeres artistas han cambiado un poco la visión patriarcal que se tenía del arte, cree que han pasado de ser las musas del arte para convertirse en creadoras de arte?

Yo sí creo, esa pregunta está muy bien porque yo creo que como las condiciones cambiaron, pudo la inteligencia de la mujer florecer y producir un tipo de obras que sobresalen. Para mí el ejemplo más grande es una discípula mía que es Doris Salcedo, que es que si a ella se le ocurre hacer esa grieta y romper la Tate, realmente ese es un acto muy fuerte y eso que se le hubiera ocurrido a un hombre muy bien, pero a ella hacer esas obras en las que se somete ella, porque es muy duro, nosotros la hemos visto trabajar mucho, entonces a mi me parece que se dieron las circunstancias para que ella fuera así, que en otra época no hubiera podido surgir una Doris Salcedo en Colombia, es imposible y es una obra tan fuerte como hecha por un hombre, sus ideas son muy claras, la división del mundo cultural, todo eso que ella plantea y no es porque ella sea hombruna ni mucho menos, ella es una mujer muy femenina, sin embargo la inteligencia que es lo que vale la pena en eso y la sensibilidad artística, la lleva a producir esa obra muy valiente y muy sin género.

5. Pasando a la línea de investigación de interés, que es el cuerpo femenino, quisiera referirme a Linda Nochlin, quien dice al respecto: "La historia del arte no se concibe sin el desnudo y en particular sin el femenino, pero un desnudo estereotipado, objetual, erotizado, publicitario, un cuerpo femenino nunca ha sido tratado o estudiado como un fin en sí mismo, sino como condición de objeto o de juego erótico." ¿Qué opinión le merece esta afirmación, considera que ha sido así, que el cuerpo femenino solo ha sido objetualizado por el androcentrismo en la historia del arte?

Yo no sé, a mi me parece que los desnudos femeninos son tan bellos, desde Tiziano, que están enalteciendo a la mujer, esa mujer acostada con ese ramo de violetas, ese es muy emocionante, sea uno hombre o mujer, muy bello, tiene unos valores estéticos, que no hay ningún desprecio por la mujer ahí. Una cosa es que, bueno, ha servido de modelo, pero el hombre también ha servido de modelo, entonces el David de Miguel Ángel y una mujer de Tiziano son igualmente bellos, ¿no? Y no hay ni desprecio ni una mujer de mercancía ni nada, otra cosa es como tratan a la mujer en los medios publicitarios de hoy en día. Eso es distinto, pero el hecho de que la mujer sea objeto, sea tema de la pintura, si el artista es bueno no la rebaja.

6. ¿Cree que desde el arte, la mujer artista puede construir una imagen de su cuerpo femenino, que le permita pasar de objeto a ser sujeto y de esta manera deconstruir los cánones establecidos de la sociedad tradicional?

Unas de las cosas que hizo Débora Arango fue eso. Ella se pintó al parecer desnuda, pero después negó y dijo que era la hermana, ¿no? Pero de todas maneras yo me pinté desnuda, "Autorretrato Llorando 2" es un cuadro que yo tengo y, de todas maneras, yo siento que al pintarme yo no es que esté reivindicando nada sino lo que quería era mostrar el dolor de las mujeres, nada más que el artista llorando y despojada de ropa y todo. Ahora, yo no pensé en ese momento que yo estaba tratando de salvar el género, simplemente tenía una cosa que expresar. No se es muy trabajoso responder eso, pero yo creo que el objetivo no era reivindicar el cuerpo femenino, porque simplemente el hecho de aparecer desnuda es muy fuerte, imaginarse uno desnudo, porque no fue que me pusiera a posar frente al espejo sino que uno se conoce.

7. Revisando su obra me encontré con una pintura que le vendría muy bien al tema de esta investigación titulada "Autorretrato Llorando 2", ¿me puede decir qué significa para usted esta pintura y qué la inspiró?

Sí, lo que pasa es que ya había hecho todas las mujeres de distintas etnias un poco, les ponía faldas y cosas, y un día se me ocurrió 'yo soy la que estoy llorando, no las mujeres que están llorando', 'yo las saco de fotografías, pero en la mayoría de los cuadros la que estaba llorando era yo'. Entonces me pareció que si yo estaba despojada del todo, si yo ya quería aparecer como la esencia del dolor, tenía que estar sin ropa y ese cuadro nunca lo he querido vender.

- **CARMEN HERNÁNDEZ:** Comisaria e Historiadora del arte y la fotografía. Venezolana.

1. ¿Qué opina de la creación fotográfica femenina, cree que ha tenido un papel representativo en la historia de la fotografía?

Puedo decir que la creación fotográfica asumida desde una conciencia de género reflexiva sobre los códigos de representación visual, ha aportado mucho a la historia de la fotografía y a la historia del arte contemporáneo en la medida en que ha contribuido a develar la "no neutralidad" de la mirada

como constructo social, ampliando así la visión sobre el documentalismo fotográfico y el naturalismo pictórico. Se puede señalar que la labor ejercida por la mirada posicionada de las mujeres ha contribuido a desmitificar los supuestos objetivos de la fotografía. Asimismo, se ha contribuido a reconocerle a la fotografía un rol más político en la medida en que selecciona y jerarquiza subjetividades. En muchos casos la práctica fotográfica va acompañada de reflexiones teóricas, como sucede con la labor de Martha Rosler o de Barbara Kruger. Este tipo de prácticas ha contribuido a que la fotografía se convierta en un recurso privilegiado por las prácticas del arte contemporáneo, como representación foto-mecánica, sin necesidad de que lo(a)s creadore(a)s sean fotógrafo(a)s. La reinterpretación de imágenes y de estrategias fotográficas del pasado viene obviamente a enriquecer la llamada historia de la fotografía, la cual se ha basado fundamentalmente en describir las transformaciones técnicas más que la historia interpretativa y la circulación de las imágenes en sí.

2. ¿Cree que a diferencia de la historia del arte en que a las mujeres artistas prácticamente se les ha hecho invisibles, en la fotografía ha sucedido algo similar, o cree que las mujeres fotógrafas han estado más presentes en la creación fotográfica? ¿A lo largo de la historia y actualmente?

La invisibilidad de las mujeres como sujetos creadores se relaciona con esa visión androcéntrica sobre la autoría, como poder discursivo asociado al espacio público, que históricamente las condenó a desenvolverse en el mundo privado. Las mujeres debían ocuparse de la vida familiar y en el campo del arte, debían desempeñarse en el desarrollo de temas y géneros menores (como pintura de flores o naturalezas muertas). La lucha dada por las propias artistas mujeres desde los años 60 del siglo XX, paralelamente a las reivindicaciones de los movimientos feministas asociados a los derechos civiles, ha contribuido a desmontar estos prejuicios. Gracias a la labor de algunas mujeres hoy en día podemos apreciar el trabajo de algunas artistas cuya actuación no fue conocida ampliamente en su momento histórico, como sucedió con el trabajo de Claude Cahun. Algunas artistas y fotógrafas que han trabajado dentro del canon han sido oportunamente reseñadas en la historia del arte y de la fotografía aunque sin un mayor despliegue. Este trabajo de

reconocimiento interpretativo ha sido lento y no carente de obstáculos, y ha contribuido a que desde hace algunas décadas el trabajo de las mujeres artistas y fotógrafas circule y sea apreciado con menos prejuicio. Particularmente considero que las mujeres, debido a toda esta lucha histórica por el poder interpretativo, han asumido una actitud desenfadada frente al canon y han impulsado transformaciones discursivas de lo visual (como la autorrepresentación o las alusiones a lo autobiográfico para cuestionar ciertos modelos culturales), contribuyendo a ampliar la diversidad de la producción artística y fotográfica, posicionándose así rápidamente en los escenarios culturales locales e internacionales. Este proceso de luchas que ha permeado los mecanismos de valoración pública, sumado a la audacia discursiva, ha contribuido a que hoy en día la producción realizada por mujeres tenga una presencia significativa.

3 y 8. ¿Cómo ve el panorama actual de las fotógrafas iberoamericanas, considera que hay una cantidad representativa de estas? ¿En lo que se refiere a fotógrafas iberoamericanas cree que se han interesado por las representaciones del cuerpo femenino?

Se observa que la fotografía como medio expresivo tiene hoy en día gran receptividad, tanto entre las creadoras que la asumen como finalidad discursiva así como por quienes la incorporan como complemento de una actividad artística más conceptualista. Creo que en parte este fenómeno obedece a que la fotografía digital representa una expresividad muy dúctil sobre todo para quienes trabajan en problemáticas asociadas a las representaciones sociales. Además del registro directo se observa gran interés por una narratividad más reflexiva, orientada incluso a investigar la subjetividad femenina en relación con el espacio público. De manera particular me interesa destacar aquellas creadoras que aluden al cuerpo como metáfora social y me gustaría mencionar algunos nombres como ejemplos: la española Paloma Navares; las mexicanas Lorena Wolffer, Daniela Edbourg, Daniela Rossell, María Escurra; las brasileñas Rosangela Rennò, Lina Faria; las cubanas María Magdalena Campos, Marta María Pérez; las argentinas Gaby Messina, Flavia da Rin; las venezolanas Deborah Castillo, Verónica Aponte, Sara Maneiro, Nayarí Castillo, Teresa Carreño, Amalia

Caputo. Muchas fotografías o artistas que recurren ampliamente al uso de la fotografía desde una perspectiva de género, a veces intuitiva, abordan problemáticas muy amplias en lo social. En ocasiones recurren a una estrategia performática y registran su propio yo. En esta vía reflexiva sobre la construcción de la subjetividad en el espacio social, es justo incorporar algunos ejemplos de creadores masculinos como el venezolano Alexander Apóstol, el cubano René Peña, el colombiano Fernando Arias.

1. ¿Considera que hay una fotografía específicamente femenina, o fotografía feminista?

Hoy en día es preciso diferenciar una estética "femenina" de una "feminista". Una estética femenina es la que todavía se identifica con un esencialismo supuestamente universal asociado a la naturaleza, obviando así la condición políticamente desventajosa que la cultura hegemónica, con su polaridades valorativas, le ha asignado tradicionalmente a lo femenino. Nelly Richard, teórica feminista, en su libro *Masculino/femenino* ha aclarado que: "La definición de «estética femenina» suele connotar un arte que expresa a la mujer tomada como dato natural (esencial) y no como categoría simbólico-discursiva, formada y deformada por los sistemas de representación cultural". Contrariamente, una estética "feminista" sería aquella que, más allá de la condición de género de la fotógrafa, corresponde a una **valoración de lo femenino como una verdad otra** que trama el deseo de subvertir las relaciones de poder en nuestra cultura. Lo femenino, como postura consciente de su condición "marginal", representa una actitud de rebeldía o desobediencia que cuestiona los estatutos hegemónicos de la cultura. Personalmente prefiero describir esta tendencia de manera más amplia como **políticas de representación** que se orientan a deconstruir, reinterpretar y reinventar sentidos en las imágenes visuales hegemónicas, ya sea desde una primera persona imaginaria que brinda un tono autobiográfico como lugar de enunciación «ambiguo» pero políticamente comprometido al autoconocimiento como sujeto individual y social, o parodiando los estereotipos sociales existentes⁵³¹. Estas políticas de representación pueden desplegarse en la creación simbólica

⁵³¹ Ha tratado de manera más amplia estos temas en: Carmen Hernández. 2007. Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino. Una visión del arte contemporáneo, Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

para aludir a una dimensión más integradora relativa al rescate de valores de un orden matriarcal vinculados con una posición más plural en la configuración de los roles sociales, o como una actitud que aspira crear una unión armónica sin la existencia de las tradicionales polaridades maniqueas. Desde esta perspectiva se puede observar también la apreciación de códigos femeninos o marginales en general, que subvierten el orden del *lenguaje*, incluyendo el estético, para estimular nuevas posibilidades expresivas capaces de incluir las voces negadas por la cultura o el lenguaje periférico como agente desestabilizador. Esta postura discursiva afecta el campo representacional y puede apuntar al reconocimiento de signos culturales nómadas o residuales. Esta perspectiva, signada por el término "feminismo", puede entenderse como **crítica a la cultura** en cuanto potencial analítico de la construcción de identidades en tiempos marcados por la muerte de los grandes relatos que han consolidado los procesos sociales, económicos, políticos de la modernidad y que han puesto en entredicho la noción de ideología, hasta llegar a ignorarla.

5. Pasando a la línea de investigación de interés, que es el cuerpo femenino, quisiera referirme a Linda Nochlin, quien dice al respecto: "La historia del arte no se concibe sin el desnudo y en particular sin el femenino, pero un desnudo estereotipado, objetual, erotizado, publicitario, un cuerpo femenino nunca ha sido tratado o estudiado como un fin en sí mismo, sino como condición de objeto o de juego erótico." ¿Qué opinión le merece esta afirmación, considera que ha sido así, que el cuerpo femenino solo ha sido objetualizado por el androcentrismo en la historia del arte y en este caso en la historia de la fotografía?

Estoy de acuerdo con las reflexiones de Nochlin sobre las regulaciones del cuerpo femenino en la representación hegemónica del desnudo, ya sea para deserotizarlo en alusiones a mitologías moralizantes, condenarlo como representación de fuerzas naturales malignas a domesticar o para usarlo como estímulo erótico. La herencia del feminismo (reivindicativo, artístico, literario y teórico) ha permitido que hoy en día hombres y mujeres aborden el desnudo femenino desde perspectivas más asociadas a valorar subjetividades que podríamos definir como marginales o contra hegemónicas. Un ejemplo digno

de comentar es el trabajo de Alberto García-Alix que registra con mucho respeto y con una cierta complicidad la intimidad a veces muy cruda de diferentes figuras femeninas, revirtiendo la objetivación de la estética del calendario que coloca a los cuerpos femeninos como elementos de mercado a ser consumidos. García-Alix reconoce el poder de la mirada y estimula que sus retratadas se expresen libremente. Ellas se mueven cómodamente en el espacio y en ocasiones miran a la cámara, incluso de manera desafiante, evitando así la objetivación característica de la pornografía que estimula la pose narcisista para ser vista y no compartida.

6. ¿Cree que desde el arte, en este caso la fotografía, la mujer artista puede construir una imagen de su cuerpo femenino, que le permita pasar de objeto a ser sujeto y de esta manera deconstruir los cánones establecidos de la sociedad tradicional?

Obviamente que las luchas dadas por las mujeres creadoras en el orden interpretativo han permitido que hoy en día un gran porcentaje de ellas asuma una postura crítica hacia la objetivación del cuerpo e incluso intente elaborar nuevos “modelos de conducta” de lo femenino a partir de una autorrepresentación anticanónica. Un ejemplo lo representa la artista venezolana Deborah Castillo, quien ha empleado la fotografía para cuestionar la imagen estereotipada de la mujer latinoamericana como “figura de servicio” en los países europeos a través del registro performático de la “Super Sudaca”. Personalmente me parece casi inadmisibile que las mujeres como creadoras o como sujeto fotografiado continúen reforzando ese canon de objetivación del cuerpo femenino, ignorando así todos los mecanismos que todavía nos cosifican y terminan descalificándonos como sujetos activos, pensantes y participativos en lo social.

7. ¿Cuál cree que es el impacto social que generan las imágenes fotográficas estereotipadas del cuerpo femenino?

Las imágenes estereotipadas del cuerpo femenino refuerzan la tradición que visualmente ha objetivado la representación de las mujeres como naturaleza a domesticar. A partir de la reproducción de modelos de “belleza femenina” que han privilegiado ciertos rasgos fisonómicos por sobre otros, se condiciona

que el cuerpo femenino sea apreciado como objeto de placer o de sumisión. Hoy en día en la publicidad y en todo tipo de circuitos socio-comunicacionales, se privilegian las imágenes de mujeres jóvenes, delgadas y estilizadas, paradójicamente con aspecto saludable, de rasgos anglosajones (aunque eventualmente se incorporen otros rasgos étnicos). Se asocia así ese modelo de belleza con el éxito social y en el intento de asimilar ese “ideal”, muchas mujeres asumen diversos sacrificios (cirugías plásticas, dietas, programas cosméticos) que implican inversión económica y posibles alteraciones en su salud (anorexia, bulimia, infecciones e incluso la muerte en el caso de algunas riesgosas cirugías plásticas, como la de reducción del abdomen). Afortunadamente desde diferentes escenarios, incluyendo las prácticas artísticas y fotográficas, muchas mujeres están atendiendo este fenómeno y han comenzado a burlar ese ideal de belleza propiciado por las transnacionales de la moda y la cosmetología, para así visibilizar esa trampa que afecta el aprecio a la diversidad. Un ejemplo muy conocido lo representa el trabajo de Cindy Sherman. Es de esperar que estas acciones contribuyan a que el canon de “belleza” amplíe su espectro y así muchas mujeres valoren positivamente sus diferencias.

- **JUAN CARLOS GAULÍ PÉREZ:** Licenciado en Bellas Artes (Universidad Complutense de Madrid (UCM)) y doctor en Ciencias de la Información (UCM). Escritor del libro “El Cuerpo en Venta”.

1. ¿Qué opina de la creación fotográfica femenina, cree que ha tenido un papel representativo en la historia de la fotografía?

En la historia de la fotografía ha habido grandes mujeres fotógrafas. Debido al carácter androcéntrico de la historia del arte han sido minimizadas en muchos casos. Es a partir de la década de los 80 cuando los medios empiezan a hacerse eco y adquieren un carácter relevante.

2. ¿Cree que a diferencia de la historia del arte en que a las mujeres artistas prácticamente se les ha hecho invisibles, en la fotografía ha sucedido algo similar, o cree que las mujeres fotógrafas han estado más presentes en la creación fotográfica? ¿A lo largo de la historia y actualmente?

Creo que el devenir de la historia del arte de mujeres fotógrafas y artistas ha sido muy parecido. Su representatividad ha sido escasa. Actualmente, sin embargo, sí que empiezan a tener más relevancia.

3. ¿Cómo ve el panorama actual de las fotógrafas iberoamericanas, considera que hay una cantidad representativa de estas?

No soy un experto en este tema y no puedo contestar a esta pregunta, no obstante las fotógrafas iberoamericanas cuentan con dos impedimentos importantes a la hora de conseguir notoriedad: uno, el género, que influye decisivamente en contra en muchos sectores como el de la publicidad o la información; y otro, el origen geográfico. Los países anglosajones junto con Francia, Alemania, Italia, Japón y China son los que establecen las tendencias y la notoriedad de los profesionales en fotografía y arte y suelen obviar a aquellos que no han nacido o se han formado en sus fronteras.

4. ¿Considera que hay una fotografía específicamente femenina, o fotografía feminista?

Sí, hay algunas fotógrafas cuya obra es feminista como es el caso de Marina Abramovic, Valie Export, Judy Chicago, Cindy Sherman, Barbara Kruger, Guerrilla Girls, Kiki Smith, Shirin Neshat, Lorna Simpson, etc. Del mismo modo hay también muchas fotógrafas de prestigio cuya obra no es específicamente feminista como es el caso de Nan Goldin, Anne Geddes, Sophie Calle, Annie Leibovitz, Bettina Rheims, entre otras.

5. Pasando a la línea de investigación de interés, que es el cuerpo femenino, quisiera referirme a Linda Nochlin, quien dice al respecto: "La historia del arte no se concibe sin el desnudo y en particular sin el femenino, pero un desnudo estereotipado, objetual, erotizado, publicitario, un cuerpo femenino nunca ha sido tratado o estudiado como un fin en sí mismo, sino como condición de objeto o de juego erótico." ¿Qué opinión le merece esta afirmación, considera que ha sido así, que el cuerpo femenino solo ha sido objetualizado por el androcentrismo en la historia del arte y en este caso en la historia de la fotografía?

Estoy de acuerdo con la afirmación de Linda Nochlin, no obstante sí que creo que hay algunas excepciones en algunos artistas como es el caso de Lucian Freud. Desde los años 60 ha habido mujeres como las que ya he mencionado que han intentado desarrollar un nuevo modelo de representación del cuerpo femenino, pero tengo que decir que no han tenido mucho éxito. Los medios de comunicación de masas y la publicidad siguen llenos de imágenes estereotipadas centradas en la belleza artificial y el erotismo como única fuente de inspiración. Además este tipo de representaciones de la mujer se ha adaptado al hombre a través de la influencia de artistas y fotógrafos homoeróticos.

6. ¿Cree que desde el arte, en este caso la fotografía, la mujer artista puede construir una imagen de su cuerpo femenino, que le permita pasar de objeto a ser sujeto y de esta manera deconstruir los cánones establecidos de la sociedad tradicional?

Sí, por supuesto que lo creo. Lo que ocurre es que si se quiere deconstruir los cánones establecidos el poder del arte es muy limitado. Es mejor hacerlo desde los grandes medios de comunicación como el cine, la publicidad o la prensa, desde ahí es más fácil llegar a la sociedad. Vivimos rodeados de imágenes y sin embargo hay un gran analfabetismo visual, la mayoría de la gente se queda en la superficie de las imágenes, una fotografía les resulta bella por el tipo de composición, modelo, iluminación, entorno y no cuestionan nada más. Sin embargo, si se trasladase al lenguaje escrito lo que representan esas imágenes, una gran mayoría de las mujeres pondría el grito en el cielo. Un ejemplo lo tenemos en las revistas dirigidas a las mujeres. Si comparamos los textos con las imágenes, podemos observar como en la mayoría de las ocasiones los textos son progresistas e incluso feministas (en unos casos sí, en otros no) y sin embargo las fotografías son muy estereotipadas.

7. ¿Cuál cree que es el impacto social que generan las imágenes fotográficas estereotipadas del cuerpo femenino?

Es un impacto más en este mundo desigual donde las mujeres cobran menos, acceden a menos cargos, etc.

8. ¿En lo que se refiere a fotografías iberoamericanas cree que se han interesado por las representaciones del cuerpo femenino?

No puedo responder a esta pregunta ya que no conozco a fondo la fotografía iberoamericana realizada por mujeres.

- **GUERRILLA GIRLS**: Colectivo estadounidense de arte feminista.

1. What do you think about feminist art?

2. Do you think that feminist artists are involved in representing a critical consciousness toward patriarchal establishments in her work?

We think feminism is changing the world and we think feminist art has changed art.

We think feminists have infiltrated the system, but are not changing it. In the US, the art world is all about money and power.

We think it's crazy that so many people who believe in the tenets of feminism — equal access to education, equal opportunity for women, full reproductive rights, freedom from sexual abuse and exploitation — lots of people who believe in these principles still stop short of calling themselves feminists. Women's rights, civil rights, lesbian, gay and trans rights are the great human rights movements of our time. Feminism doesn't get the respect it deserves. It is slowly changing the world, revolutionizing human thought and giving many women lives their great grandmothers could never have imagined.

FLORENCE THOMAS⁵³²: Feminista nacida en Francia. Desde 1967 se encuentra vinculada a la Universidad Nacional de Colombia como profesora titular y emérita del Departamento de Psicología; y desde 1985 es coordinadora del Grupo Mujer y Sociedad del mismo centro docente.

1. ¿Qué relación existe entre arte y género femenino, en un contexto e iberoamericano?

No debería existir esta pregunta, el arte debería ser incluyente entre hombres y mujeres, el arte debería permitir ver el mundo completo. Pero evidentemente

⁵³² Entrevista realizada personalmente.

en un contexto iberoamericano el arte ha discriminado, y es más difícil ser poeta, es mucho más difícil exponer cuadros siendo pintoras, hay algunas que lo lograron, etc. Creo que el arte, como la cultura en general, como en otras disciplinas académicas han discriminado evidentemente a las mujeres, entonces yo diría que es una relación de discriminación.

2. ¿Considera que hay una arte específicamente femenino, o arte feminista?
¿Y si hay un arte feminista qué opinión le merece este arte?

La gran pregunta, lo que debería haber una vez más es una cultura, un arte incluyente de hombres y mujeres. Para mí sigo creyendo que hay una manera de habitar el mundo distinto entre hombres y mujeres, tenemos una historia de nuestro cuerpo, habitamos nuestro cuerpo, de otra manera que los hombres, la historia nuestra es totalmente distinta de la historia de los hombres, en relación al poder, al amor, al saber a todo. Entonces yo diría que si habitamos el mundo de otra manera que los hombres, debemos tener otra manera de interpretar el mundo y otra manera de actuar. Yo te diría que en el arte los grandes escritores han tenido que ser andróginos, son andróginos, han recuperado ese lado femenino. Sin embargo, por el contrario hay muchas mujeres que se esfuerzan por escribir como cualquier hombre, por hacer cine como cualquier hombre. A mí me parece que eso es triste, hay una mujer que muy conocida, es Julia Kristeva y dice "Yo hablo una lengua del exilio" y efectivamente estamos hablando una lengua del exilio, la lengua es por eso cuando muy a menudo tú hablas con un hombre. No puede entenderlo, es hombre. Cuántas veces nos pasa eso, sobre todo en cosas muy íntimas, en el amor, a veces se tiene la impresión de que ese hombre que amo está tan lejos de mí. Es eso lo que te quiero decir, tenemos historias distintas y eso se tiene evidentemente que plasmar, que concretar. En Francia Marguerite Yourcenar, Virginia Woolf, son mujeres que escribieron de otra manera que los hombres y son grandes escritoras, también creo que hay cine de mujer y probablemente en la fotografía también. Me entrevista sobre una cosa, la fotografía femenina no la conozco muy bien ya que hay grandes fotógrafas. Tiene que haber diversidad de género y ojala no hagamos exactamente lo mismo que los hombres. Es por eso que yo no defiendo la igualdad radical, la igualdad para mí es un debate político, queremos igualdad de oportunidades, de todas las igualdades que los hombres, y es un debate político. Si quiero ser Presidenta de

la República quisiera tener las mismas oportunidades que cualquier hombre. Pero la diferencia la reivindico también, la diferencia es existencial, la diferencia es hasta epistemológico para tu tema y es una manera de saber sobre el mundo que se construye de otra manera y se tiene que construir de otra manera, porque nuestra construcción de identidad femenina, cómo nos construimos. Yo no hablaría de arte feminista, no creo que lo haya, no me gusta además feminista. No, de mujer. Hay un arte de mujeres que quieren transmitir lo que ha significado estar el mundo y su historia personal de mujer, de construcción de mujer en un mundo patriarcal.

3. Las luchas feministas originaron muchos cambios en varios aspectos de la sociedad. De hecho estas luchas y reivindicaciones volcaron a la mujer que estaba involucrada en el arte a empezar a interesarse en manifestaciones de arte feminista y empezar a luchar por sus identidades políticas y por no ser discriminadas. No se puede desligar la lucha social feminista con la lucha de las mujeres artistas. ¿Considera importante que las artistas feministas continúen involucradas con esta conciencia crítica de los establecimientos sociales en las representaciones de su obra?

No hay para mí una lucha social feminista con la lucha de las mujeres artistas, es la misma lucha. Es decir, yo creo que una mujer artista para mí verdaderamente, que se puede diferenciar algo de los hombres, es una mujer consciente de lo que significa su vida en una cultura patriarcal, hay que pasar de la casualidad de haber nacido mujer a la conciencia crítica de lo que significa ser mujer en el arte. Entonces yo creo que las mujeres artistas, verdaderamente las mujeres artista,s deben tener esta conciencia crítica de lo que significa ser mujer en una cultura machista. Empezar a hacer críticas sobre el mundo que miran y entonces eso evidentemente les va a hacer fotografía desde un lente distinto de los hombres. Pero cuándo han concluido esta conciencia crítica y nos son todas las mujeres. Finalmente una mujer puede pintar exactamente que un hombre y una fotógrafa tomar fotos igual que un hombre. Esto significa volver a la lengua del exilio, esto significa que está exiliando su propio ser en un mundo de hombres.

4. En 1971 la historiadora de arte Linda Nochlin, escribió su gran ensayo ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?, el cual ha sido fundamental para la crítica feminista actual, donde menciona a mujeres que han sido

artistas a lo largo de la historia del arte como Artemisia Gentileschi entre otras, las cuales han existido y han realizado una gran obra artística. ¿Por que cree que el sistema patriarcal ha excluido a estas mujeres de la historia del arte, haciéndolas invisibles, a que se puede deber esta discriminación?

Evidentemente porque los que han contado los hechos de la historia han sido hombres y han sido siempre y se han vuelto ciegos a veces de algo formidable como es la pintora, no han querido verlas. Además era muy difícil que ellas sean conocidas como los hombres, era una mujer y debe ser una mujer de la casa. Entonces es eso simplemente, quién reporta los hechos del arte, lo hombres, eso todavía está reportado por lo hombres, eso va a cambiar, está cambiando, gracias entre otras cosas, ahí sí, gracias a las feministas.

5. Podemos decir que en los últimos 50 años el papel de la mujer ha cambiado, pasando de una esfera privada a una esfera pública, y esto se ha visto en diferentes campos. Actualmente hay mujeres en todas las profesiones y se desenvuelven en diversos ramos profesionales. Ubicándonos en nuestro tema de interés, ¿cree que a lo largo de este último siglo, en un contexto iberoamericano, las mujeres artistas han cambiado un poco la visión patriarcal que se tenía del arte, cree que han pasado de ser las musas del arte para convertirse en creadoras de arte?

Las mujeres están tomando conciencia, que es más difícil exponer para ellas en una galería, es más difícil ser conocidas, tienen que luchar doblemente, es como la mujer en la política, tiene que esforzarse el doble, simplemente por ser mujer, porque cualquier cosita que haga mal la cagó porque era mujer, pero los hombres la cagan todos los días, pero que las mujeres lo sienten, no hay que ser feministas con eso, no te hablo de mujeres feministas sino de mujeres normales. Creo que sí y gracias a lo que tu anotas, a la revolución de las mujeres, ha puesto el tema de las mujeres en las agendas públicas, ha hecho de visibilidad algo de las mujeres, la prensa reporta algo más de las escritoras, de Laura Restrepo, ha sido difícil pero sí y eso es gracias a nuestra revolución. Y gracias a nuestra revolución ningún hombre se atreve a decir que son mejores que las mujeres, por lo menos públicamente. En asuntos de leyes de mujeres España ha ido muy rápido, casi más que Francia, el feminismo francés es muy distinto al feminismo español.

(Violencia de género en España): Si la mujeres lo reportan y tienen esa conciencia de que son sujetas de derecho, que tienen que aprender a defender sus derechos y tienen que aprender a denunciar, es decir ,ya saben más o menos que tienen derecho a una vida sin violencia. En España se siente mucho porque esta reportado, en Colombia también, hemos seguido con 20 años de retraso sobre España y Francia, pero ya los periódicos están empezando a reportar. Es importante que ocupemos un espacito en el periódico, pero pues ya está y las mujeres saben que existe una nueva ley sobre la violencia contra la mujer que todavía está sobre el papel, muy copiada, nos inspiramos mucho sobre el modelo español, cogimos todo el modelo español para construir la ley, quizá sobre el papel no hay dinero para meterla a funcionar, pero es una ley de prevención, bastante integral como la española.

6. Pasando a la línea de investigación de interés, que es el cuerpo femenino, Linda Nochlin, dice al respecto: "La historia del arte no se concibe sin el desnudo y en particular sin el femenino, pero un desnudo estereotipado, objetual, erotizado, publicitario, un cuerpo femenino nunca ha sido tratado o estudiado como un fin en sí mismo, sino como condición de objeto o de juego erótico." ¿Qué opinión le merece esta afirmación, considera que ha sido así, que el cuerpo femenino solo ha sido objetualizado por el androcentrismo?

Sí, es cierto, evidentemente es cierto, el cuerpo femenino ha sido un cuerpo publicitado, un cuerpo erotizado en las fotografías. En revistas como Soho o como Don Juan hay fotos muy bonitas desde el punto de vista de la calidad de la foto pero que son fotos que a veces están en entredicho artísticamente, no muestran nada nuevo y ahí entra la discusión entre el límite de lo erótico y lo casi pornográfico. Y evidentemente la historia del arte no se concibe sin el desnudo femenino, pero en general desde los hombres artistas.

6. Quiero enseñarle algunas fotografías estereotipadas del cuerpo femenino y asimismo fotografías realizadas por mujeres fotógrafas de su propio cuerpo. ¿Cree que desde el arte, en este caso la fotografía, la mujer artista puede construir una imagen de su cuerpo femenino, que le permita pasar de objeto a ser sujeto y de esta manera deconstruir los cánones establecidos de la sociedad tradicional?

Hubo una exposición acá en Colombia que mostró el cuerpo de la mujer, cosas tan fuertes, el cuerpo de la mujer de fotos populares y todo eso, de fotos muy bonitas pero de cuerpos reales, con barriga, con arrugas.

7. ¿Cuál cree que es el impacto social que generan las imágenes estereotipadas del cuerpo femenino?

Refuerzan los estereotipos que han existido culturalmente, refuerzan los eternos estereotipos sobre este cuerpo-objeto sexual, este cuerpo que tiene que entrar en la mirada masculina, en el deseo masculino, ese cuerpo que es para la mirada masculina, un cuerpo hecho a la medida de los fantasmas masculinos. Reforzando los fantasmas de los hombres.

A propósito hubo una exposición en París que se llamó "El amor como va", y fue itinerante y llegó a Colombia pedazos de esta investigación, de esta exposición, era a través de fotos, cuadros, cuentos y en esta exposición había fotos que tenían una relación con el amor, lo que tú puedas imaginar, había de todo, objetos que significan el amor, corazoncitos, decoración del amor, el cliché, los mensajes en el celular y todo eso y había fotografías de cuerpos estereotipados, que llamaban al deseo masculino y estaba el cuerpo de Bardot, de las grandes actrices medio desnudas y habían en grande tres enormes fotos, donde eran mujeres de 60 años, desnudas de 60-70 años, llamando muy erotizada también una sobre una bicicleta, pero con arrugas, con el vientre y los senos que caían. Y observaban la gente mirando la exposición, estos tres cuadros de las tres mujeres desnudas, que querían llamar al deseo, porque la foto decía "el cuerpo envejece pero el deseo persiste", son mujeres que siguen deseando pero que son viejas y observaban, y era formidable porque la gente, particularmente los hombres, pero la gente en general, pasaba mirando todos los cuadros y aquí que pasaban a toda (rápidamente), nadie paraba aquí, no podían parar acá. Es súper interesante, no podían mirar eso, era demasiado fuerte, era absolutamente el mundo al revés, era decir a los hombres esas son mujeres todavía y ustedes que son hombres que se puedan acostar con niñas de 30, pues estas mujeres también tienen el deseo a flor de piel y también tienen derecho de desear, quién lo va a negar. Es súper lindo.

